ISSN 0371-4284

# СОВЕТСКОЕ ФОТО 83 11

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



**НА ОБЛОЖКЕ:**

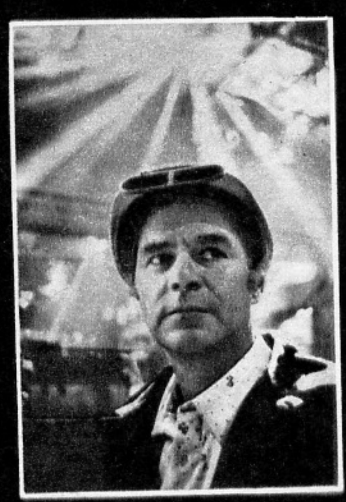
**ЮРИЙ СОМОВ**
(МОСКВА)
РИТМЫ ГОРОДА

**ВАЛЕНТИН ШКОЛЬНЫЙ**
(МОСКВА)
КАРПАТСКАЯ КРАСАВИЦА





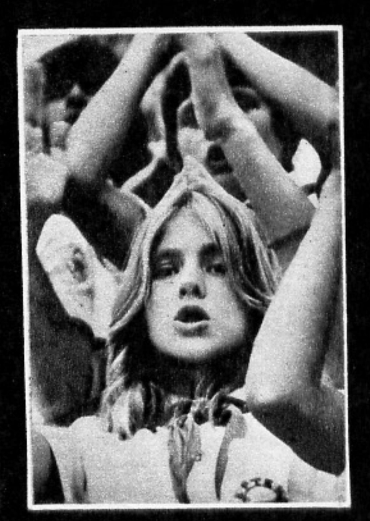
**ФОТО**ПУБЛИЦИСТИКА. ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД «СФ»



**АЛЕКСАНДР ЧУМИЧЕВ**
ГЕРОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ТРУДА БРИГАДИР СТАЛЕВАРОВ ЗАВОДА «СЕРП И МОЛОТ» В. И. КОПТЕВ



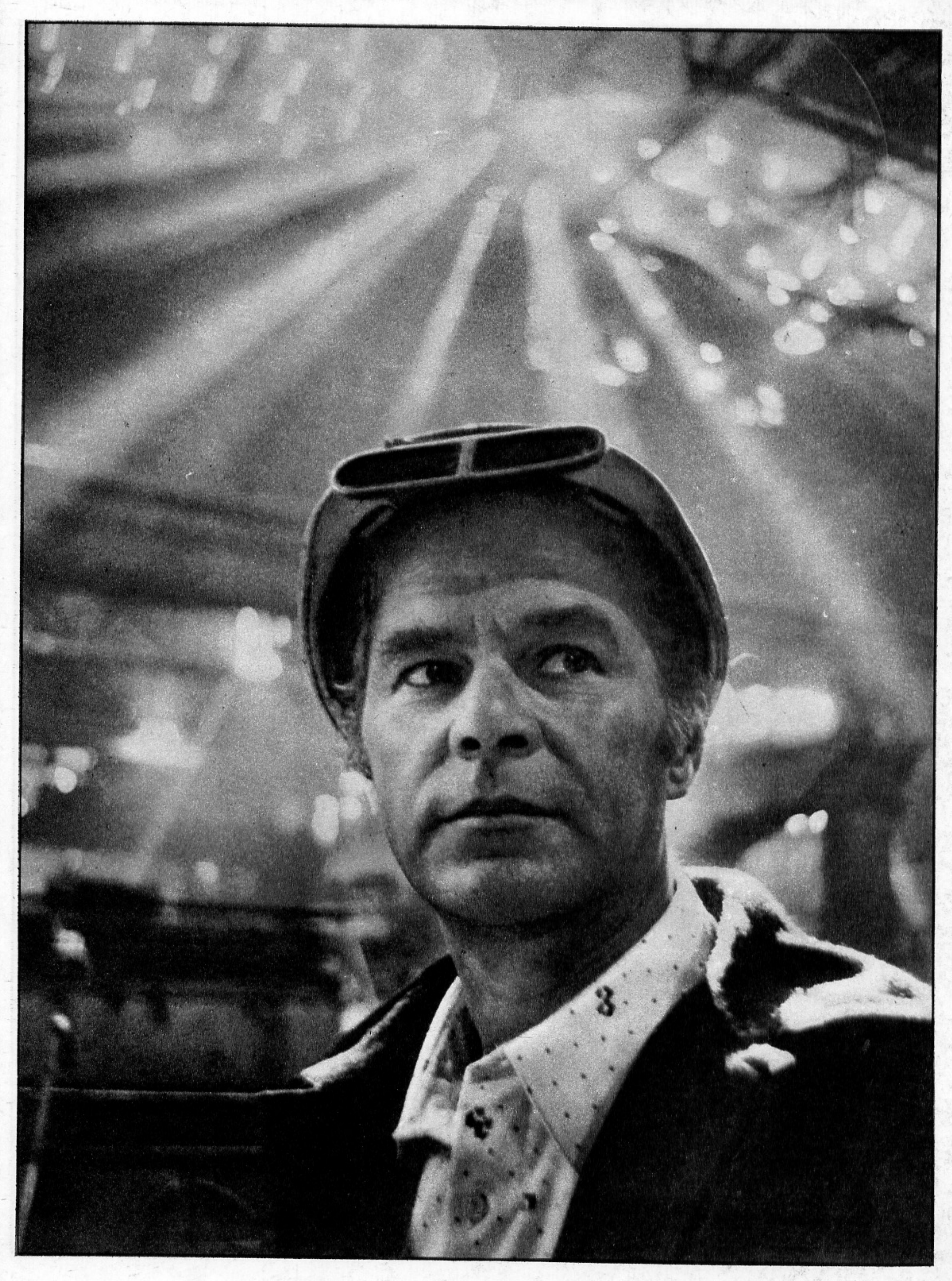

**АЛЕКСАНДР ЗЕМЛЯНИЧЕНКО**
АНТИВОЕННАЯ МАНИФЕСТАЦИЯ.
МОСКВА,
1 ОКТЯБРЯ 1983 г.



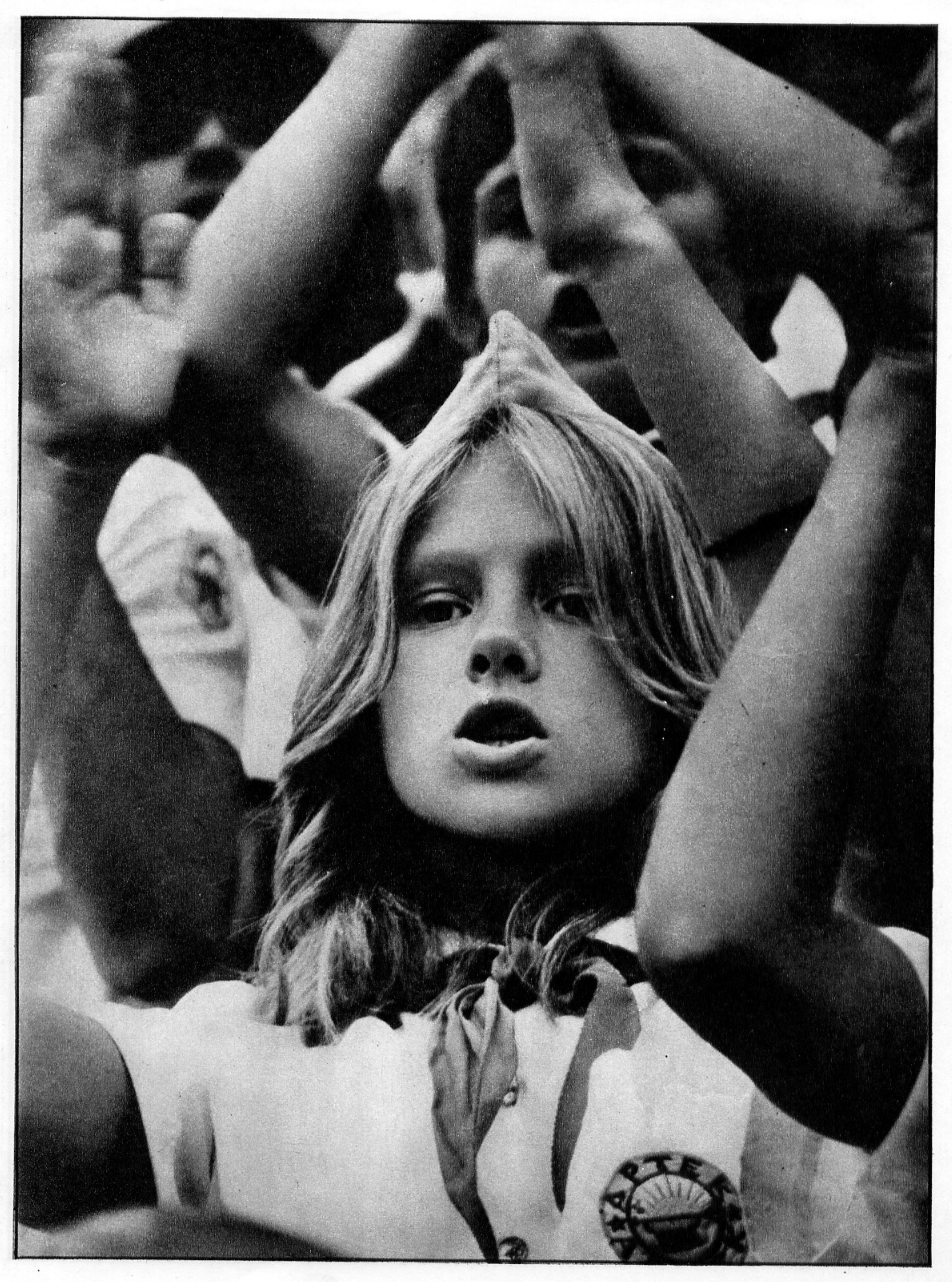
**ВЛАДИМИР РОДИОНОВ**
МЫ ЗА МИР



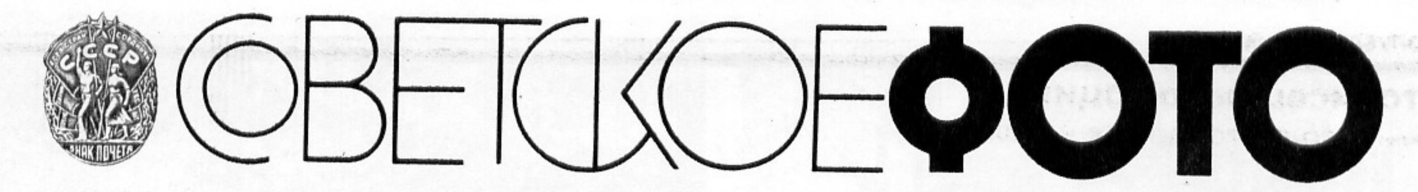
**АЛЬБЕРТ ПУШКАРЕВ**
ЗЕМНЫЕ ЗАБОТЫ.
КОСМОНАВТЫ СВЕТЛАНА САВИЦКАЯ И ВЛАДИМИР ЛЯХОВ




„Народы Европы!
НЕ ПОЗВОЛИМ ПРЕВРАТИТЬ
НАШ КОНТИНЕНТ
В ЯДЕРНЫЙ ПОЛИГОН ПЕНТАГОНА!"
ЗА МИР И ЖИЗНЬ ПРОТИ
ЯДЕРНОЙ ВОЙНЫ
МИЛИТАРИСТСКАЯ ПОЛИ
США и НАТО
ПУТЬ К КАТАСТРОФЕ
ОТВЕРГАЕМ ЯДЕРНЫЙ ШАНТАЖ
НЕТ-
СОВЕТСКОГО НАРОДА!
Ю.В. АНДРОПОВА
ОДОБРЯЕМ!
МИРУ -МИР!
МИРУ -МИР!
ОТВЕРГАЕМ ЯДЕРНЫЙ ШАНТАЖ
НЕТ- ГОНКЕ ЯДЕРНЫХ ВООРУЖЕНИ


АРТЕК






ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР НОЯБРЬ 1983



**Адрес редакции:**
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

**Телефоны:**
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
228-99-11
отдел истории и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А10992
сдано в набор 31.08.83 г.
подп. в печ. 11.10.83 г.
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 250 000
заказ 1137
цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129085, Москва, проспект Мира, 105

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

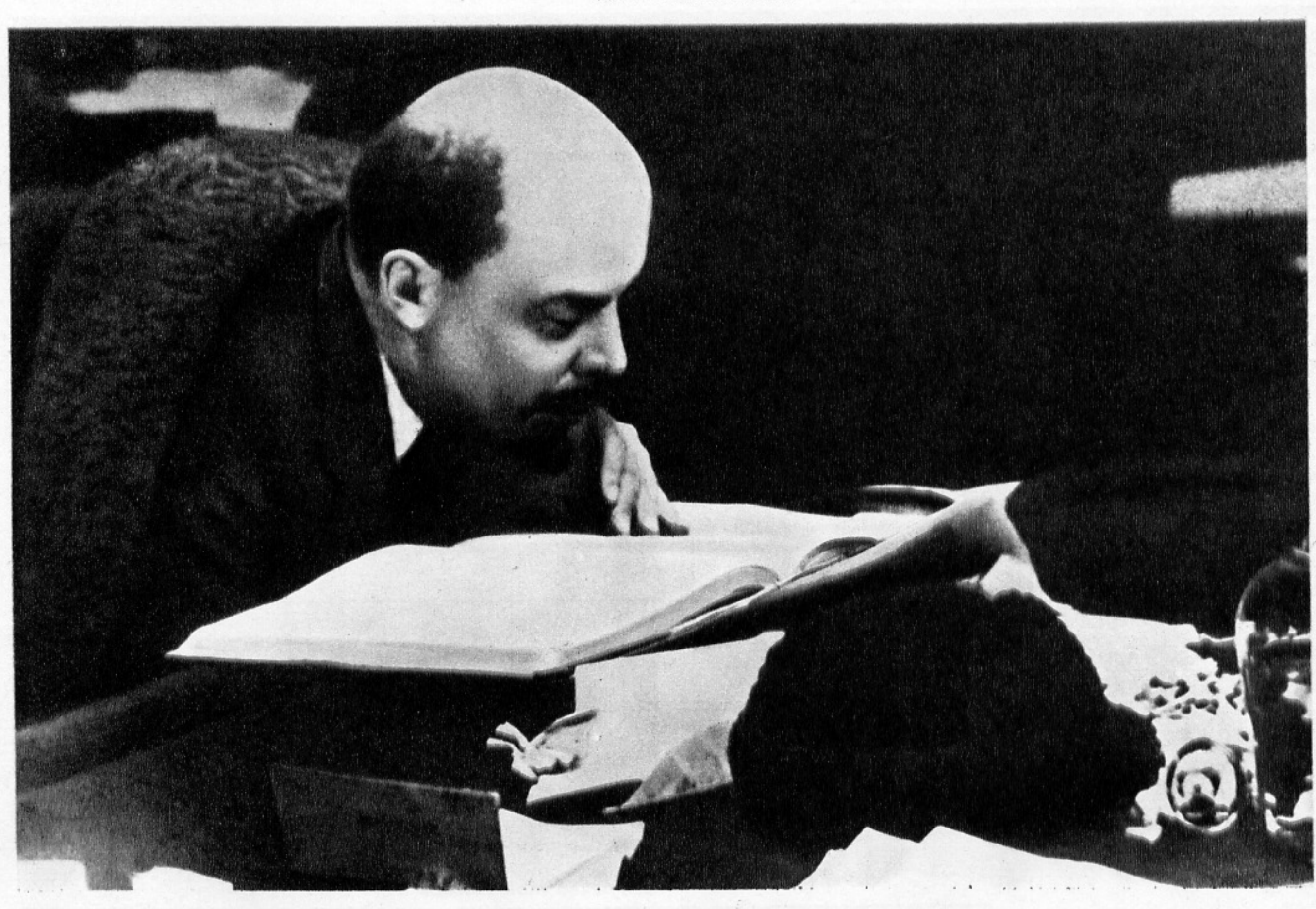


В НОМЕРЕ:

# Летописец революции

К 100-летию СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ В. К. БУЛЛЫ

В. И. ЛЕНИН В ПРЕЗИДИУМЕ IX СЪЕЗДА РКП(б) В СВЕРДЛОВСКОМ ЗАЛЕ КРЕМЛЯ. МАРТ — АПРЕЛЬ 1920 г.



Значительное количество снимков, хранящихся в Ленинградском государственном архиве кинофотофонодокументов, — плод деятельности семьи выдающихся фотографов Карла Карловича Буллы и его сыновей Александра Карловича и Виктора Карловича.

Виктор Булла рано приобщился к нелегкому труду фоторепортера. После окончания Английского училища в Петербурге в 1899 году вместе с отцом и старшим братом он, по собственному признанию, снимал для иллюстрированных журналов «все, в чем только встретится потребность, везде и всюду, не стесняясь ни местностью, ни помещением, — как днем, так и в вечернее время».

Первые самостоятельные фоторепортажи Виктора Карловича относятся к периоду русско-японской войны. В государственном архиве хранится более 2000 таких снимков.

В июле 1908 года, в преддверии празднования 80-летия Льва Николаевича Толстого, Виктор Карлович вместе с отцом посетил Ясную Поляну. Было сделано более 90 фотографий, на которых запечатлены Л. Н. Толстой, его близкие, быт обитателей яснополянского дома, интерьеры усадьбы, виды Ясной Поляны и ее окрестностей.

В знак протеста против расстрела рабочих на Ленских приисках в апреле 1912 года тысячи людей вышли на улицы столицы. Питерский пролетариат забастовал. Жизнь звала фоторепортера на улицу, и он снял ряд массовых сцен: демонстрацию 15 апреля и забастовку 18 апреля. Забастовочная борьба, беспрерывно нараставшая, к февралю 1917 года вылилась в массовые открытые политические выступления против царизма. Через много лет, вспоминая эти дни, Виктор Карлович писал: «В дни революции я почти не бывал дома. Рыскал по городу, как настоящий охотник за событиями. Я бежал со своей «зеркалкой» туда, где раздавалась оружейная стрельба, где трещали пулеметы, прерывавшиеся звуками революционных песен, пробирался вдоль опустевших под гулом стрельбы улиц, прижимаясь к стенам домов, прячась за выступами колонн или в нишах наглухо закрытых ворот. Я проникал к самим баррикадам на бывшей Морской улице, возле здания цирка и у Смольного». Репортер работал быстро, оперативно. События Февральской революции запечатлены им довольно подробно и точно передают историческую обстановку.

23 февраля (8 марта) В. Булла сфотографировал грандиозную демонстрацию женщин, которые вышли на улицу под Красными знаменами с надписью: «Долой царя!», «Долой войну!», «Хлеба!»

На улицах возводились баррикады. Восставшие рабочие громили полицейские участки, открывали тюрьмы, срывали императорские гербы и эмблемы, арестовывали городовых. На фабриках и заводах создавались красногвардейские отряды. Виктор Булла был очевидцем этих исторических событий, его фотоаппарат зафиксировал революционные выступления петроградского пролетариата: «Снятие императорского герба с вышки зала армии и флота», «У окружного суда на Литейном проспекте», «Пулеметный полк у Зимнего дворца», «Арестованных городовых ведут в Государственную думу», «После разгрома здания полицейского архива», «Охранное отделение после пожара», «Сожжение царских эмблем», «Разгром дома предварительного заключения», «Баррикады у окружного суда», «Запись добровольцев в народную милицию в Городской думе» и другие сделанные им в дни Февральской революции снимки являются документами исключительной силы.

18 апреля (1 мая) впервые открыто всенародно праздновался День международной солидарности трудящихся. Колонны демонстрантов с красочными лозунгами и флагами заполнили улицы и площади Петрограда. По всему городу вспыхивали митинги, выступали ораторы. В этот день В. Булла сделал серию снимков на Невском проспекте, на Дворцовой площади у Александровской колонны.

18 июня 1917 года большевиками готовилась демонстрация революционного пролетариата для возложения венков на могилы жертв Февральской революции. Демонстрация прошла под лозунгами «Вся власть Советам!», «Долой министров-капиталистов!». В этот день Виктор Карлович сделал несколько репортажных кадров на Марсовом поле и на Невском проспекте.

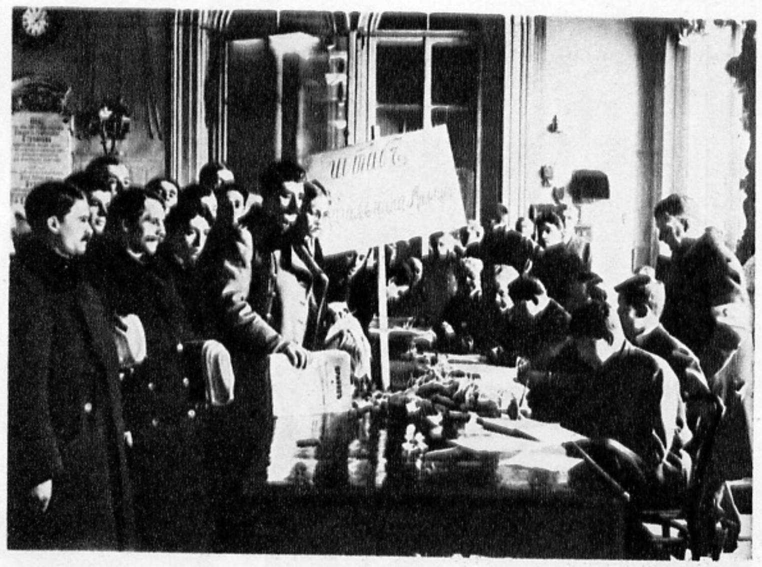
К июлю политическое положение в стране обострилось: продолжалась ненавистная народу империалистическая война, закрывались предприятия, росла безработица. Недовольство народных масс достигло предела. В Петрограде возникали стихий-



РАССТРЕЛ ЮНКЕРАМИ И КАЗАКАМИ МИРНОЙ РАБОЧЕЙ ДЕМОНСТРАЦИИ В ПЕТРОГРАДЕ. ИЮЛЬ 1917 г.



ОТРЯД КРАСНОГВАРДЕЙЦЕВ НА КОННОГВАРДЕЙСКОМ БУЛЬВАРЕ. ПЕТРОГРАД. ОКТЯБРЬ 1917 г.



ЗАПИСЬ ДОБРОВОЛЬЦЕВ В НАРОДНУЮ МИЛИЦИЮ В ГОРОДСКОЙ ДУМЕ. ПЕТРОГРАД. МАРТ 1917 г.



МАНИФЕСТАЦИЯ ЖЕНЩИН НА НЕВСКОМ ПРОСПЕКТЕ. ПЕТРОГРАД. 1917 г.



БАРРИКАДЫ НА ЛИТЕЙНОМ ПРОСПЕКТЕ. ФЕВРАЛЬ 1917 г.



ПОСЛЕ РАЗГРОМА ЗДАНИЯ ПОЛИЦЕЙСКОГО АРХИВА В ДНИ ФЕВРАЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ. ПЕТРОГРАД. 1917.

ФОТО **ВИКТОРА БУЛЛЫ**

ФОТО **ВИКТОРА БУЛЛЫ**

В. И. ЛЕНИН ПРОИЗНОСИТ РЕЧЬ НА МИТИНГЕ, ПОСВЯЩЕННОМ ЗАКЛАДКЕ ПАМЯТНИКА К. ЛИБКНЕХТУ И Р. ЛЮКСЕМБУРГ НА ДВОРЦОВОЙ ПЛОЩАДИ. ПЕТРОГРАД. ИЮЛЬ 1920 г. ▶



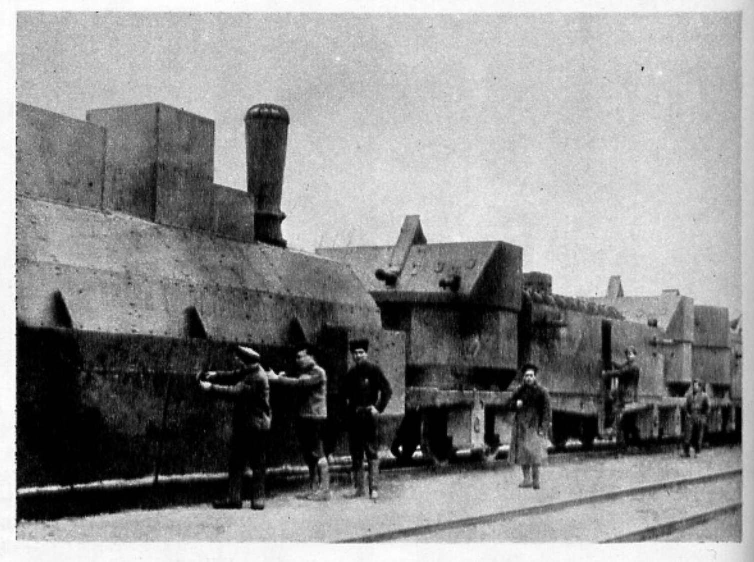

КОЛОННА ДЕМОНСТРАНТОВ НА ДВОРЦОВОЙ ПЛОЩАДИ. ПЕТРОГРАД. 1 МАЯ 1917 г.



ПЕТРОГРАД В ДНИ НАСТУПЛЕНИЯ ЮДЕНИЧА. 1919 г.



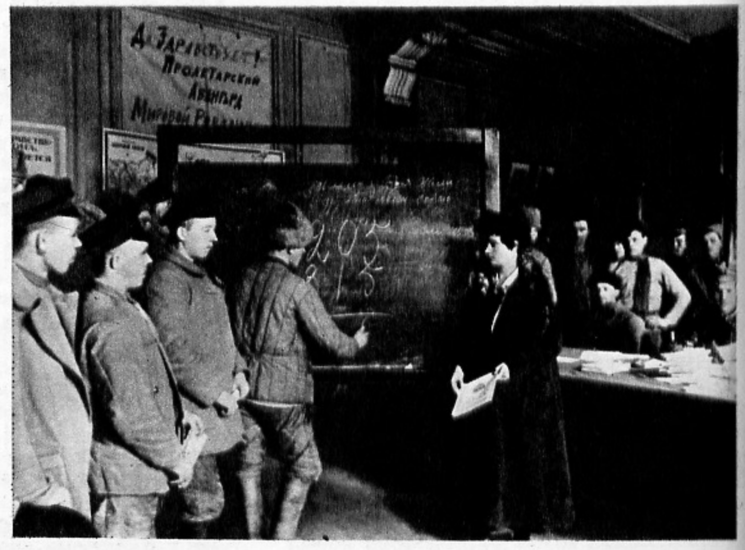
ЖЕНСКИЙ РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ОТРЯД. ПЕТРОГРАД. 1919 г.



БРОНЕПОЕЗД ПЕРЕД ОТПРАВКОЙ НА ПЕТРОГРАДСКИЙ ФРОНТ. 1919 г.



ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНИКИ НА СУББОТНИКЕ. ПЕТРОГРАД. 1919 г.



ЗАНЯТИЯ ПО АРИФМЕТИКЕ И РУССКОМУ ЯЗЫКУ В ТЕЛЕФОННО-ТЕЛЕГРАФНОМ ДИВИЗИОНЕ. ПЕТРОГРАД. 1920 г.



ные демонстрации. Правительственные войска занимали главные улицы, площади. В. Булла запечатлел в эти дни группу рабочих за набивкой патронами пулеметных лент в оружейной мастерской.
Широко известен его снимок расстрела демонстрации 4-го июля, который был сделан под оружейным и пулеметным огнем с крыши здания «Пассажа». Эта редчайшая фотография документирует трагический эпизод провокации Временного правительства — факт расстрела юнкерами и казаками беззащитных людей.
В октябрьские дни 1917 года В. Булла не расставался со своей «зеркалкой», «легкой и удобно подвешенной на ремне». Из большого числа снимков, сделанных им в октябрьские дни, лишь немногие находятся в Ленинградском государственном архиве кинофотофонодокументов: большая часть драгоценных кадров была передана на хранение в Государственный исторический музей и Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС.
Великий Октябрь открыл перед фотопублицистикой новые возможности. Революционные события послужили огромным толчком для развития фоторепортажа.
В первом номере советского иллюстрированного журнала «Хроника», который начал издаваться в 1918 году и много места отводил фоторепортажам, было провозглашено: «Наш долг перед историей — снять все, что мы сможем, и сохранить это для будущего». Фотограф революционного поколения В. Булла выполнил свой долг. Он поставил своей целью рассказать средствами фотографии о героических событиях, свидетелем которых был.
В начале 1918 года председатель Петроградской ЧК М. Урицкий рекомендовал В. Буллу на работу в Петроградскую губернскую чрезвычайную комиссию по борьбе с контрреволюцией и спекуляцией. По заданию информационного отдела репортер снимал события, связанные с охраной общественного порядка и обороной Петрограда.
В государственном архиве хранится серия фотодокументов, сделанных во время боев против Юденича: «Петроград в дни наступления Юденича», «Отделение красноармейцев в засаде», «Артиллеристы на наблюдательном пункте», «Доставка боеприпасов на боевые позиции», «Укрепления на Васильевском острове», «Проволочные заграждения у Смольного собора» и другие. На многих кадрах запечатлены петроградские рабочие и крестьяне, добровольно отправляющиеся на фронт, чтобы с оружием в руках отстоять молодую Советскую Республику.
Петроградские рабочие в тылу делали все, чтобы обеспечить фронт всем необходимым. На Ижорском заводе строились бронепоезда, на Путиловском выпускали артиллерийские орудия. Снимки В. Буллы — свидетельство единства фронта и тыла.
Особое место в творчестве фотографа занимает ленинская тема. Он снимал Владимира Ильича на конгрессах Коминтерна, народных митингах, на торжественном заседании Совета рабочих и крестьянских депутатов в зале Народного дома.
Подлинное восхищение вызывают снимки, сделанные 19 июля 1920 года в день открытия II конгресса Коммунистического интернационала. «Кроме большого количества массовых и групповых снимков, я сделал несколько исторических снимков Владимира Ильича Ленина», — писал В. Булла. Это получившие широкую известность фотографии, запечатлевшие В. И. Ленина во время выступления на митинге, посвященном закладке памятника К. Либкнехту и Р. Люксембург на Дворцовой площади, выступающего с докладом на II конгрессе Коминтерна во дворце Урицкого, которые знает теперь весь мир.
Много работал фотограф в период восстановления народного хозяйства. Снимал на заводах и фабриках, в больницах, в учебных и государственных учреждениях. На Ижорском, Балтийском и других заводах он отобразил не только виды восстановленных цехов, их продукцию, но и сделал много групповых снимков рабочих и служащих советских предприятий. Что бы ни снимал Виктор Карлович — рабочего у станка или девушку-студентку рабфака за учебой, — он не просто фиксировал мгновения реальной жизни, а стремился увидеть и запечатлеть зарю новой эпохи. Его серии снимков о первых коммунистических субботниках в Петрограде 1919—1921 годов образно передают героику освобожденного труда.
Среди работ того периода — фотодокументы, на которых запечатлены М. И. Калинин, С. М. Киров.
В государственном архиве хранятся кадры, созданные В. Буллой в дни праздничных торжеств. По поручению Кинематографического комитета он производил «съемки всех торжеств, шествий, городских украшений на улицах и площадях».
Многие снимки В. Буллы сделаны более 80 лет назад, но они не стареют. Наоборот, с каждым годом возрастает интерес к ним как образцам документальной фотографии — визуальной памяти истории.

А. ГОЛОВИНА,
директор Ленинградского государственного архива кинофотофонодокументов

# Валерий Кичин **Дорога вглубь**

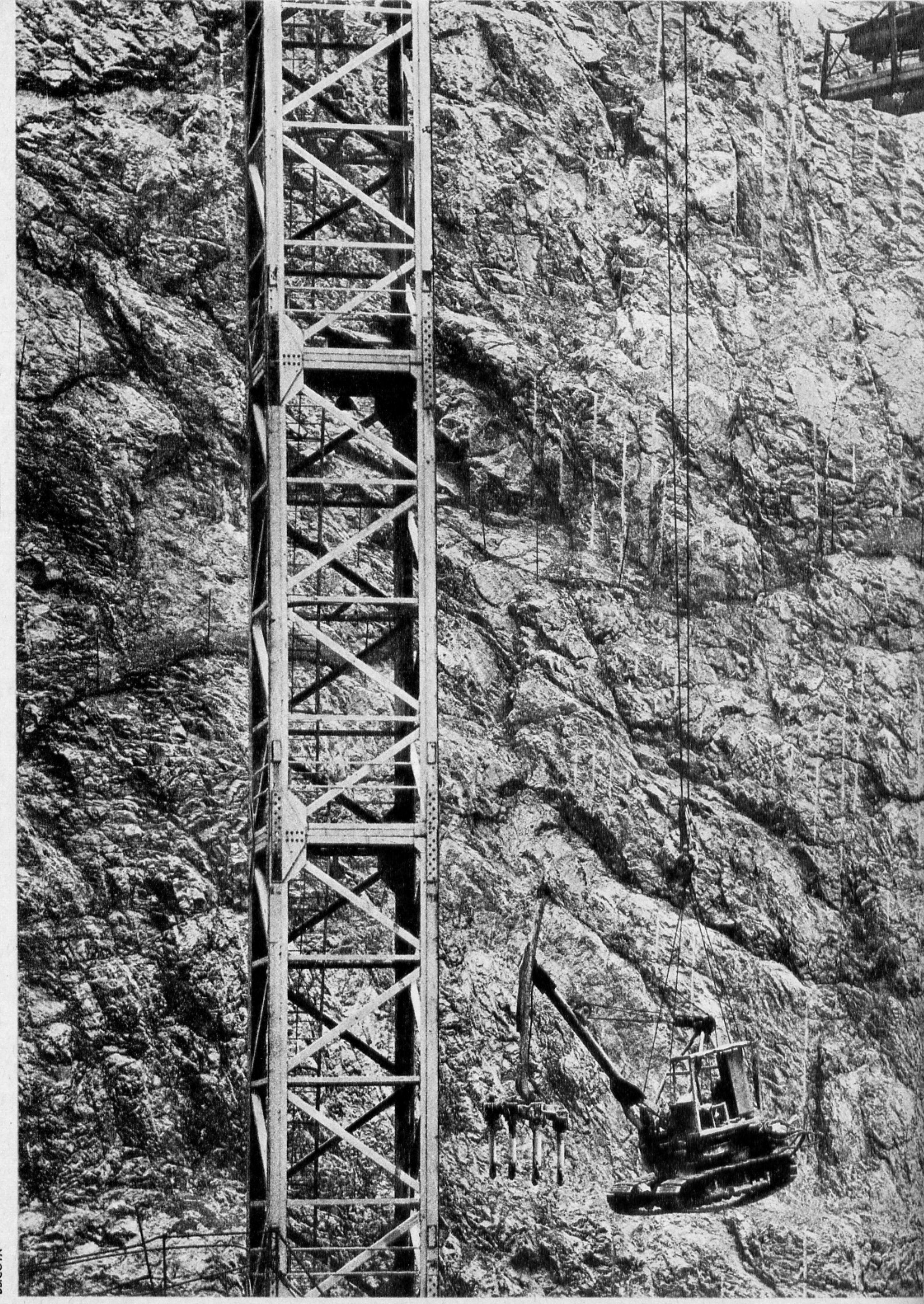
О снимках Валерия Корешкова спорят. Тщательно выстроенная композиция. Нередко — взгляд прямо в объектив. И строгая симметрия, как, например, в известном коллективном «портрете» женского хора и его руководителя («СФ», 1979, № 11). Герой снимка чаще всего запечатлен отнюдь не в действии. В статике.
На рабочем месте, но не в работе. Стилистика станкового портрета.
И это — репортаж?
И это — «производственная съемка»?
В то время, как фотожурналистика стремится к оригинальным решениям, ищет в героях «особинку» или, как сформулирована фоторубрика «Литературной газеты» — «неожиданный ракурс» — здесь автор словно бы плывет против течения: антураж подчеркнуто обычен, и если строитель, то, конечно, в каске; если трудовое достижение — то, конечно, цветы в руках...
И вместе с тем снимки почему-то останавливают внимание, прямо-таки врезаются в память. Причем не формальной оригинальностью, не особой изобретательностью автора, а некой внутренней силой, значительностью увиденного. В них обыденное, знакомое, повседневное оказывается состыковано с такими обобщающими категориями, как Труд, Честь, Достоинство человека.
Нет в фотожурналистике области более важной, но и более сложной, чем та, что отражает трудовые будни. Здесь особенно обилен поток похожих друг на друга кадров — просто потому, что сотни газет и журналов снимки этой тематики требуют ежедневно, и сотни фоторепортеров устремляются запечатлеть облик нашего современника. В таком мощном потоке стереотип вырабатывается особенно быстро.
По формальным признакам, снимки Корешкова вполне вписываются в этот ряд. И все-таки запоминаются. Почему?
Работы вильнюсского мастера отличает прежде всего неформальный подход к теме. Он работает вдумчиво и неторопливо, предпочитает длительные командировки — можно основательно познакомиться с будущими героями, войти в их быт, понять их характеры. Только так, исподволь, вызревает конкретный поворот задуманной темы. Приходит полнота знания о материале, позволяющая выделить в нем главное, существенное, определяющее, своего рода формулу будущей темы и ее героев.
Теперь можно снимать. Если нужно, даже вмешиваться в ход событий, режиссировать кадр. Это не будет искусственным вмешательством, ибо фоторепортер здесь всего только стремится выявить главное, освободить кадр от случайных деталей, от подробностей, пусть даже выразительных, но не выражающих эту сущность.
Он вполне сознательно создает не просто конкретный портрет, но собирательный образ, в котором отразились бы не только профессия и характер, но и время.
Интересно, что время передается чаще всего отнюдь не акцентированными приметами наших дней. Удивительно современен сам облик персонажей, и здесь чувствуется подсознательная селекция материала, поиск пластической выразительности.
На снимках Корешкова запечатлены хорошие, умные лица. В них есть та спокойная, несуетная уверенность, которая обычно характеризует хозяев своего дела. Это люди, которые могут представительствовать от имени поколения.
На известном снимке «Прораб» человек в тулупе на секунду оторвался от каких-то сводок, взглянул прямо в глазок камеры, сейчас снова уйдет в дело. И мы понимаем, до какой степени поглощен он этим своим делом, как оно лично ему важно — огромное общее дело.
Все предельно просто. Никаких декоративных украшений, сообщивших бы такому снимку необходимый пафос. Этот снимок — обобщение. И автор с полным правом назвал его не конкретным именем конкретного человека, а — «Прораб». Прораб, заметим еще раз, наших дней. Мы это чувствуем, знаем, хотя ничто в кадре не говорит о времени впрямую. Современность заложена в самом мироощущении героя.
На строительстве Саяно-Шушенской ГЭС Корешков снял, в частности, Героя Социалистического Труда В. А. Позднякова у карты-схемы «Енисей — река электрическая». Обычный постановочный портрет. Репортер, конечно, позаботился о том, чтобы карта тут была. Но сколько органики в этом снимке, как он естествен. И как о многом говорит нам лицо человека.
На поверку добиться вот этой абсолютной естественности в постановочном снимке, добиться отсутствия ходульной плакатности в плакатной по задачам композиции — труднее всего.
По сути дела Корешков работает как любой художник — он переосмысливает реальность и воссоздает как бы ее концентрат, ее типизированный образ. Он научился преодолевать, если нужно, конкретность фотографии и стал в пространстве снимка полновластным хозяином — искусством обобщения, красками, которые позволяют ему внести строго необходимую дозу этого обобщения, он владеет с нечасто встречающейся свободой.
Это, между прочим, свидетельство не только мастерства, но и уровня мышления фотожурналиста. Практически во всех его снимках присутствует многослойность содержания, непосредственная фактура материала непременно выводит нас на просторы некоего обобщающего смысла. Но что же тогда оберегает фотомастера от той самой ходульной плакатности, от искусственной «лучезарности», так часто портящей снимки, на обобщение претендующие?
Корешков никогда не изменяет честному взгляду на жизнь. Он — реалист. Его герои могут явиться нам без парадной одежды и отнюдь не с «парадным» выражением лица. Мы видим их состояние, мы понимаем, что работа их нелегка, мы ощущаем в кадре следы их трудовой биографии, в лучших снимках — их человеческую судьбу (всмотритесь в кадр, который Корешков назвал «Мечта» — чувствуешь настоящее внутреннее напряжение).
Другая краска, которой охотно пользуется фотомастер, — романтическая. Это чувство почти неотвратимо овладевает фотографом, когда его герои — молоды, когда жизнь еще только начинается и человек чувствует в себе силы пройти ее уверенно и красиво. Запомнились кадры, сделанные Корешковым в заводском цехе — стоит молодой рабочий, крепко расставив ноги, — как поется в песне: «И все вокруг — мое!» Или снимок «Аппаратчица» — девушка с лицом удивительно чистым и одухотворенным, в той же позе хозяйки своей судьбы, словно это сама юность вышла принимать эстафету большой жизни. Или еще один кадр: «Первая борозда», сделанный в кабине трактора: совсем зеленый еще парнишка впервые тронул с места эту чудо-машину, и целая гамма чувств смешалась на его лице — и поглощенность этим невиданно важным делом, и пусть наивное, но настоящее счастье. За его плечом — старший товарищ, опытный тракторист, наставник.
И тоже хочется вглядываться в это лицо, тоже можно читать его.
Момент реальности складывается в тему. Фотограф не просто «ловит» мгновения — он ведет свой рассказ. Запечатлевать жизнь — для него способ о жизни думать.
Немудрено, что Валерий Корешков довольно быстро почувствовал тесноту рамок единичного кадра и потребность развернуть, продлить свой рассказ. Так родились серии, в которых он стремится кадр за кадром последовательно проникать на новый уровень сюжета, темы, материала. Тут возникает новое качество фотографии, новые ее возможности открываются в этой попытке сблизить светопись с методами литературы, кинематографа, музыки, дать статичному фотосюжету динамику и развитие.
Несколько лет назад журнал «Советское фото» решил провести эксперимент: родилась мысль проследить работу фоторепортера в самом ее процессе, когда результат еще невозможно предсказать.
И тогда, едва ли не впервые в своей практике, журнал предложил фотожурналисту поработать над темой — специально для «Советского фото». Это был Корешков. Тема была взята самая трудная и необходимая — производственная. По командировке редакции фотожурналист вылетел на Саяно-Шушенскую ГЭС, первая очередь которой в те дни готовилась к пуску.
Фотосерия была снята, многие кадры из нее впервые увидели свет в «СФ» и дали возможность размышлять о таинствах формирования темы, о подготовительном периоде работы, о творческой лаборатории фоторепортера.
Это была серия, насыщенная внутренней динамикой — независимо от того, что многие ее герои запечатлены в статике. Это была серия, в которой умно сочетались чистый репортаж с постановкой, плакат — с лирикой.
Валерий Корешков много снимает сегодня для литовской газеты «Тиеса», печатается в московских изданиях. Снимки мастера известны за рубежом, получили целый ряд премий на международных выставках и фотоконкурсах.
И самое, быть может, важное — он всерьез, последовательно и увлеченно разрабатывает тему труда.
Выбор этой нелегкой для фотожурналиста темы не случаен. Его привел к ней глубокий интерес к человеку. Ведь где еще, в какой области жизни люди способны раскрываться так полно?

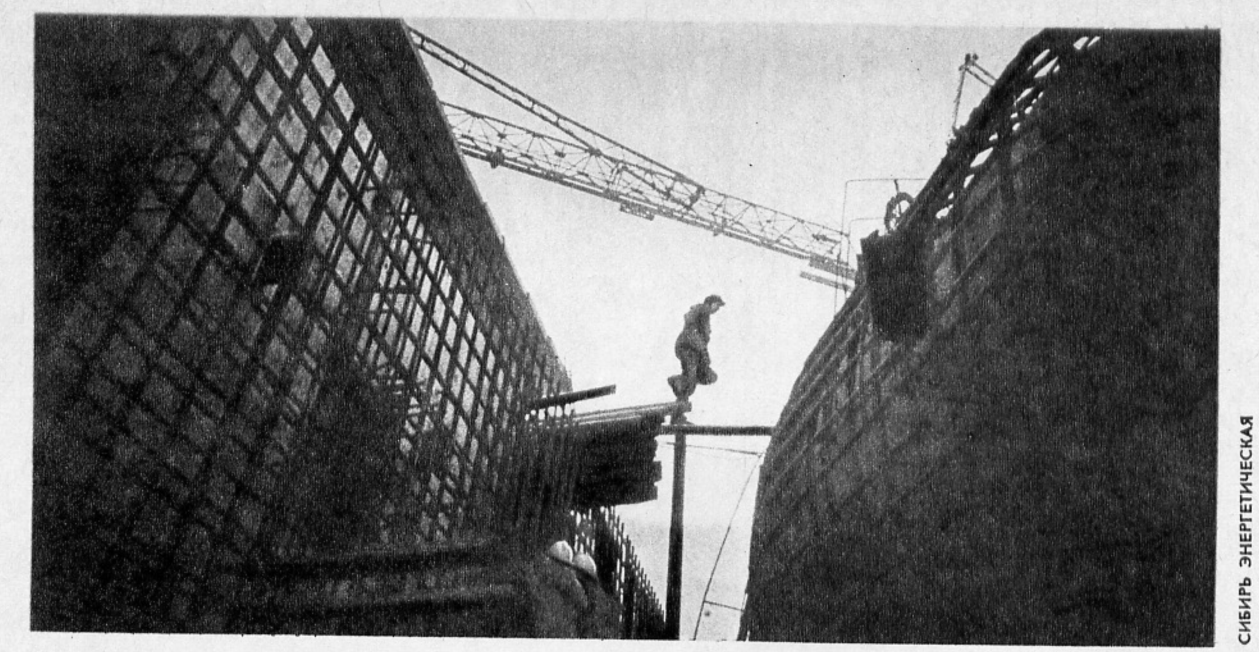
ГЕРОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ТРУДА В. А. ПОЗДНЯКОВ



АППАРАТЧИЦА

ФОТО **ВАЛЕРИЯ КОРЕШКОВА**

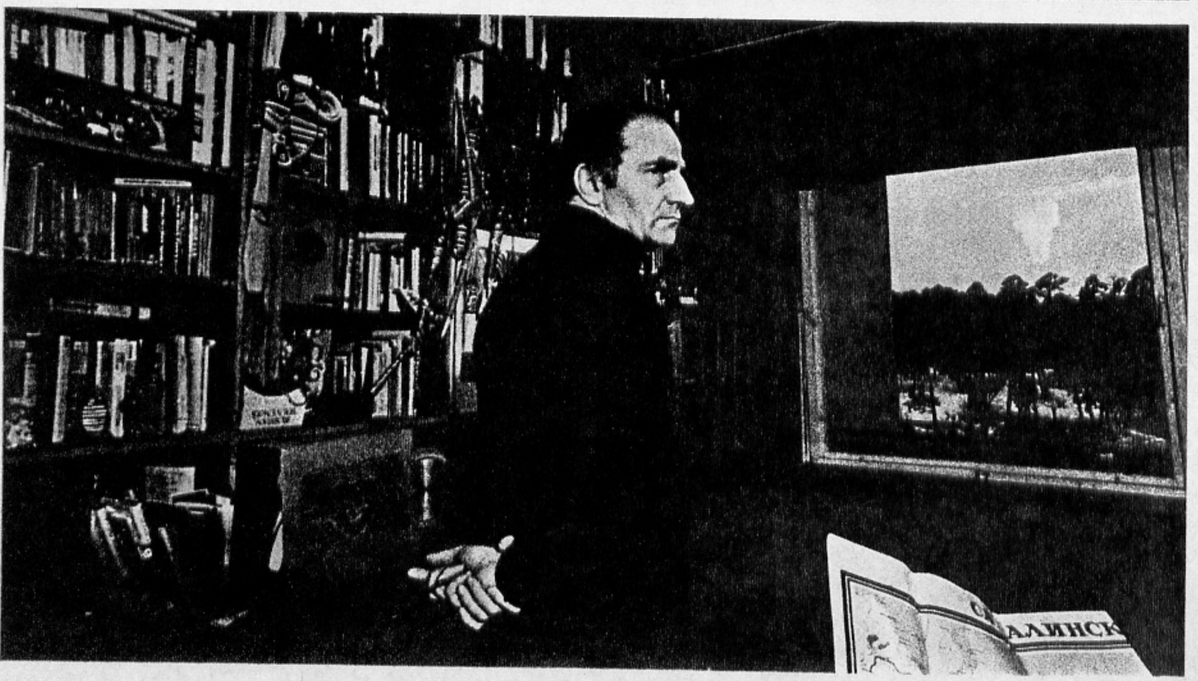




СИБИРЬ ЭНЕРГЕТИЧЕСКАЯ



ПЕРВАЯ БОРОЗДА



ПИСАТЕЛЬ И ЖУРНАЛИСТ АЛЬБЕРТАС ЛАУРИНЧЮКАС

ФОТО **ВАЛЕРИЯ КОРЕШКОВА**

ФОТО **ВАЛЕРИЯ КОРЕШКОВА**



МЕЧТА

# Олег Николаев **Возвращаясь к напечатанному...**



Пристальное внимание уделяют сегодня наши газеты и журналы большим переменам, происходящим в аграрной сфере, проблемам современного села. Среди фотожурналистов, много и интересно работающих над сельской темой, — репортер журнала «Советский Союз» Владимир Лагранж, признанный мастер психологической жанровой фотографии.

«С самого начала своей журналистской деятельности и по сей день я езжу на село довольно часто и, надо сказать, охотно, — рассказывает В. Лагранж. — Вкус к таким съемкам привил мне еще в Фотохронике ТАСС мой учитель Николай Александрович Кулешов — большой знаток сельской темы. Я довольно скоро понял, что снимать трудно везде, но на селе — еще и приятно: находишься в постоянном общении с природой, глаз радуют непривычные для горожанина ритмы пейзажей, да и сами люди, живущие и работающие «на земле», как-то более открыты, естественны. Последнее особенно важно, так как для меня главный смысл репортерской работы — «охота» за теми редкими состояниями человека, когда раскрывается, становится зримым его внутренний мир».

Командировка на Смоленщину, в село Никольское, в колхоз имени А. Н. Радищева была задумана как своеобразное «возвращение к напечатанному»: первый репортаж В. Лагранжа из этого хозяйства «Советский Союз» опубликовал 12 лет назад. Теперь стояла задача показать, как изменились за прошедшие годы и облик села, и сами сельчане.

Владимир Лагранж признается, что перед началом большой съемки он всегда, если позволяют обстоятельства, «вживается в натуру», разговаривает с людьми, а затем, наедине с собой, старается выстроить логическую схему материала, наметить подробный съемочный план, и даже мысленно прорисовать будущие кадры.

Три дня ходил он с камерами по улицам, смотрел, знакомился с сельчанами. Снимал очень редко и лишь отдельные фрагменты деревенского быта. Но в результате в журнальный материал, оживив и «утеплив» его, вошло несколько таких снимков-заставок: петух на деревенском крыльце, топор и нарубленные дрова, птицы, сидящие на телеантеннах... В разработке сюжетов и поиске героев репортажа В. Лагранжу повезло — в это время в колхозе закончилась посевная и все население собралось на праздник. Здесь удалось журналисту встретиться и поговорить по душам с самыми разными людьми, много нового узнать об их жизни, о де-

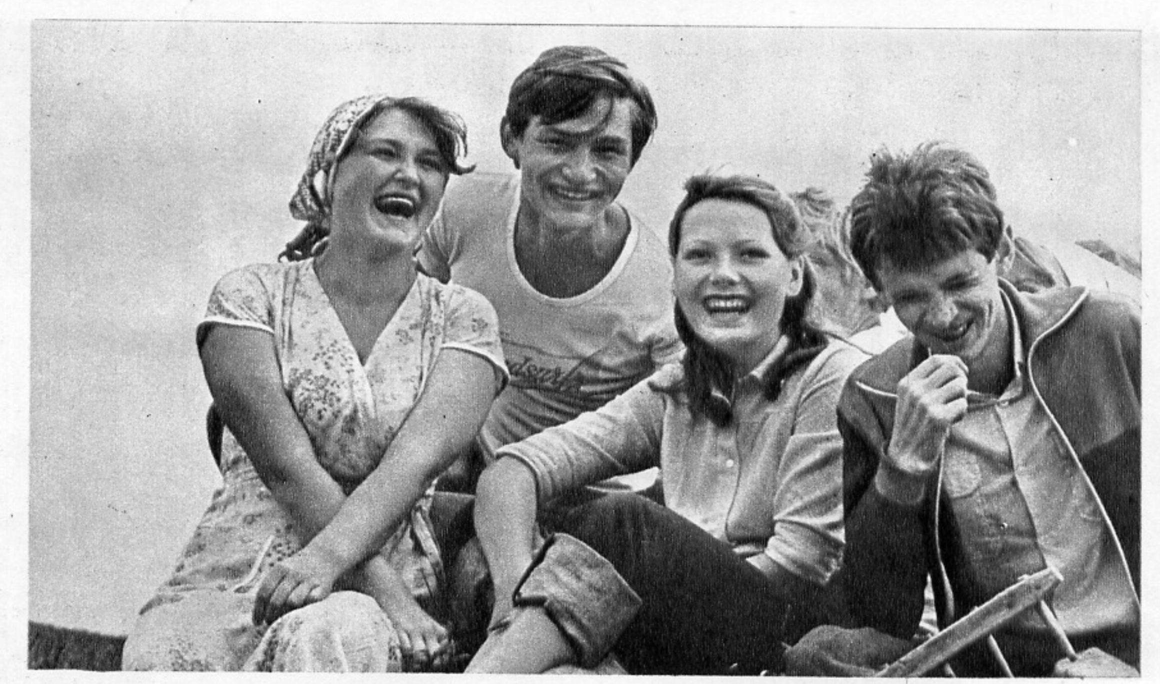






ФОТО ВЛАДИМИРА ЛАГРАНЖА

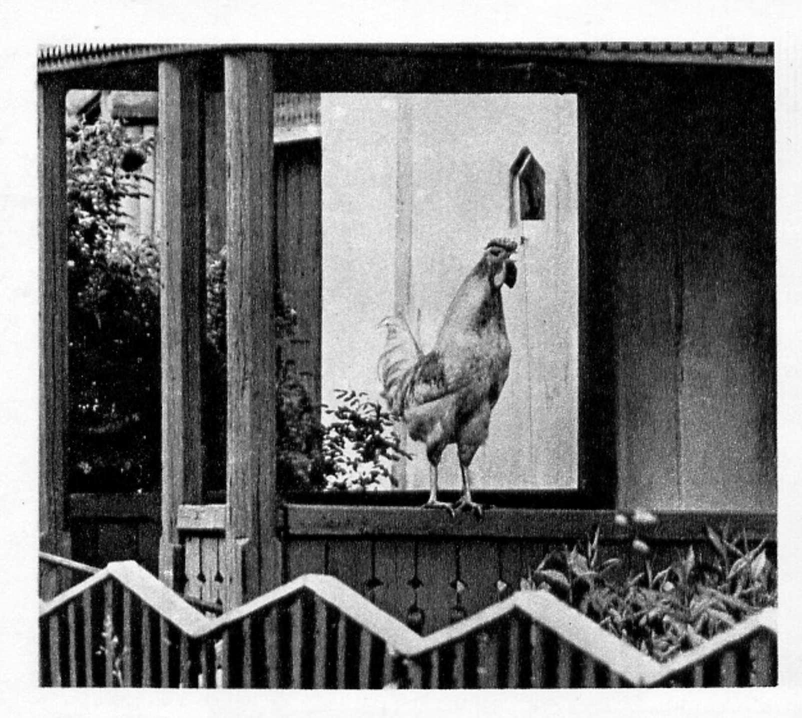
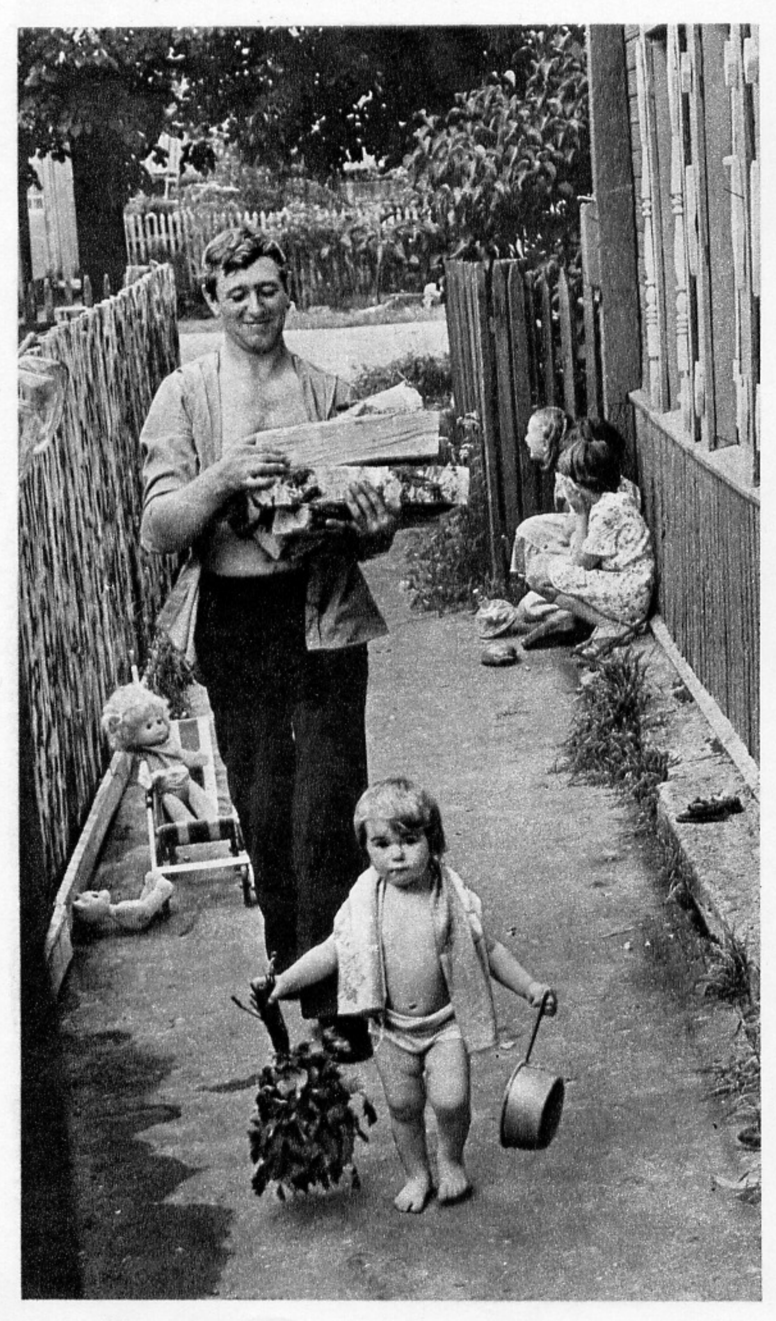


ФОТО **ВЛАДИМИРА ЛАГРАНЖА**









лах колхоза. После праздника записная книжка была полна интересными сведениями, адресами и краткими характеристиками «действующих лиц» его фотографического сценария.
Конечно, фоторепортер не прошел мимо визуально очевидных преобразований. Снимал и широкие заасфальтированные улицы, и двухэтажные со всеми удобствами коттеджи колхозников, и современные производственные корпуса, и новую технику, и строительство животноводческого комплекса. Но для этой публикации он отобрал другие, жанровые кадры, воссоздающие лирический образ села.
И оказалось, что даже в таких фрагментарных зарисовках явственно проступают черты нового быта, что и в сугубо жанровых сюжетах опосредованно сказываются социальные и экономические перемены. И не только в том, как «по-городскому» одеваются сегодня колхозники, а главное — в лицах людей, в их спокойных и уверенных улыбках, в достойной и вместе с тем раскованной манере держаться.
Были в работе над этим материалом и свои сложности. Так, некоторые увиденные, подсмотренные в жизни сюжеты В. Лагранжу пришлось снимать не по ходу действия репортажным способом, а используя приемы постановки. «Причин, по которым я был вынужден прибегнуть к режиссуре сюжетов, несколько,— объясняет фоторепортер.— Среди них и ограниченное время командировки, и, главное, особенности быта моих героев: днем жизнь в селе замирает — все в поле, на фермах,— и возобновляется лишь в сумерки, а они, понятно, не самое съемочное время».
Здесь надо оговориться, что, по мнению В. Лагранжа, репортерская режиссура требует от фотожурналиста и знаний, и особого профессионального такта. «Ставя» какую-либо ситуацию, надо сто раз проверить — действительно ли она будет органична и естественна для данных людей, в данном месте. Иначе насилие над материалом обернется потерей достоверности снимков, а значит, и читательского доверия.
И еще, работая над темой, репортер хотел показать, что, став современной, деревня не потеряла своей особой романтики. В новых домах, кроме газа, обязательно есть русская печь, и потому совсем не по-городскому пахнет в них хлебом и топленым молоком; по улицам, как и раньше, воображая себя лихими буденовцами, скачут мальчишки поить коней...

# Александр Невский **Срочно в номер...**

Получив задание «СФ» подготовить материал о проблемах фотографического оформления местных газет и выбирая адрес командировки, я просмотрел подшивки нескольких областных газет — по своему фотографическому «лицу» они мало отличались друг от друга. По-настоящему интересные непримелькавшиеся снимки встречаются здесь не часто, не приходится говорить и о жанровом разнообразии. Приглянулись несколько жанровых портретов в газете «Волгоградская правда». И я решил отправиться в Волгоград.

Детально познакомившись с фотографическим оформлением этой газеты, понял, что проблем здесь немало, и они в какой-то мере типичны для многих областных, городских да и районных газет. Естественно возникает вопрос — почему на двадцать «серых» фотографий в газете приходится только одна живая, нешаблонная? Почему редки на ее страницах такие жанры, как фоторепортаж, фотоочерк? Каким мыслят оформление своего издания работники редактората, секретариата, сами фотокорреспонденты? Какие требования предъявляет к фоторепортерам газета и какие — они сами к газете? Вот ответы на некоторые из этих вопросов.

**В. Корнев,** первый заместитель редактора: — Я считаю, что снимок в газете по смысловой и информационной нагрузке должен быть на уровне хорошей статьи или очерка. Добротное изобразительное решение, разумеется, необходимое условие. К сожалению, нашим фотокорреспондентам это не всегда удается, хотя люди они несомненно способные. В чем тут причина? Думаю, что в первую очередь — в вечном газетном «голоде»: ежедневно в номер требуется ставить 5—8 снимков, а то и больше. Основная часть их обычно идет «с колес» — достаточного запаса мы так и не можем накопить. По сути дела над изобразительным «лицом» газеты работают три фотокорреспондента — один штатный и два «договорника». Авторский актив у нас, увы, слабоват, и рассчитывать на него особенно не приходится. Так что девиз «Срочно в номер!» у нас в повседневном обращении. Фотоочерки и репортажи появляются разве что только в праздничных номерах...

**А. Афанасьев,** ответственный секретарь: — Над хорошими снимками надо поработать, а у наших фотокорреспондентов зачастую такой возможности нет. Допустим, идет сенокос, — мы должны чуть ли не в каждом номере давать об этом информацию. Вот и приходится иной раз, чтобы хоть както оживить полосу, ставить снимки, даже если они и однообразны, и недостаточно ярки. Репортеры порой обижаются, что мы «режем» снимки. Почему это происходит? Да потому, что фотоматериал сдается слишком поздно, когда уже нет возможности поработать над версткой. И все-таки для интересной фотографии мы всегда найдем в газете хорошее место. Сложности и с внештатными авторами — люди, желающие снимать для газеты, есть, а вот учить их некому. Фотосекция областной журналистской организации крайне редко проводит фотовыставки, и еще реже семинары для начинающих фотожурналистов. Думается, что именно фотосекция должна заняться серьезной подготовкой молодежи, увлекающейся фотографией, приобщением любителей к фотожурналистике. К нам в город часто приезжают опытные фотомастера из столичных изданий, следовало бы этим пользоваться, организовывать встречи с более опытными коллегами, обсуждения работ начинающих авторов.

**В. Милохин,** заведующий отделом фотоиллюстрации: — В свое время при редакции нашей газеты действовал фотоклуб, однако с уходом его руководителя дело заглохло. Наверное, есть в этом и наша вина. Вообще в последние годы мы слишком мало уделяем внимания подготовке авторского актива. Да и работа наших фотокорреспондентов не находит должного отражения на летучках, творческих совещаниях. Раньше была традиция — проводить прямо в редакции фотовыставки, дискуссии о газетной фотографии, — теперь все это забыто. Редко случается, чтобы интересные снимки оказались на доске лучших материалов, были отмечены премией. Давно не проводились читательские фотоконкурсы, а ведь они позволяли выявлять новые имена, «искать таланты».

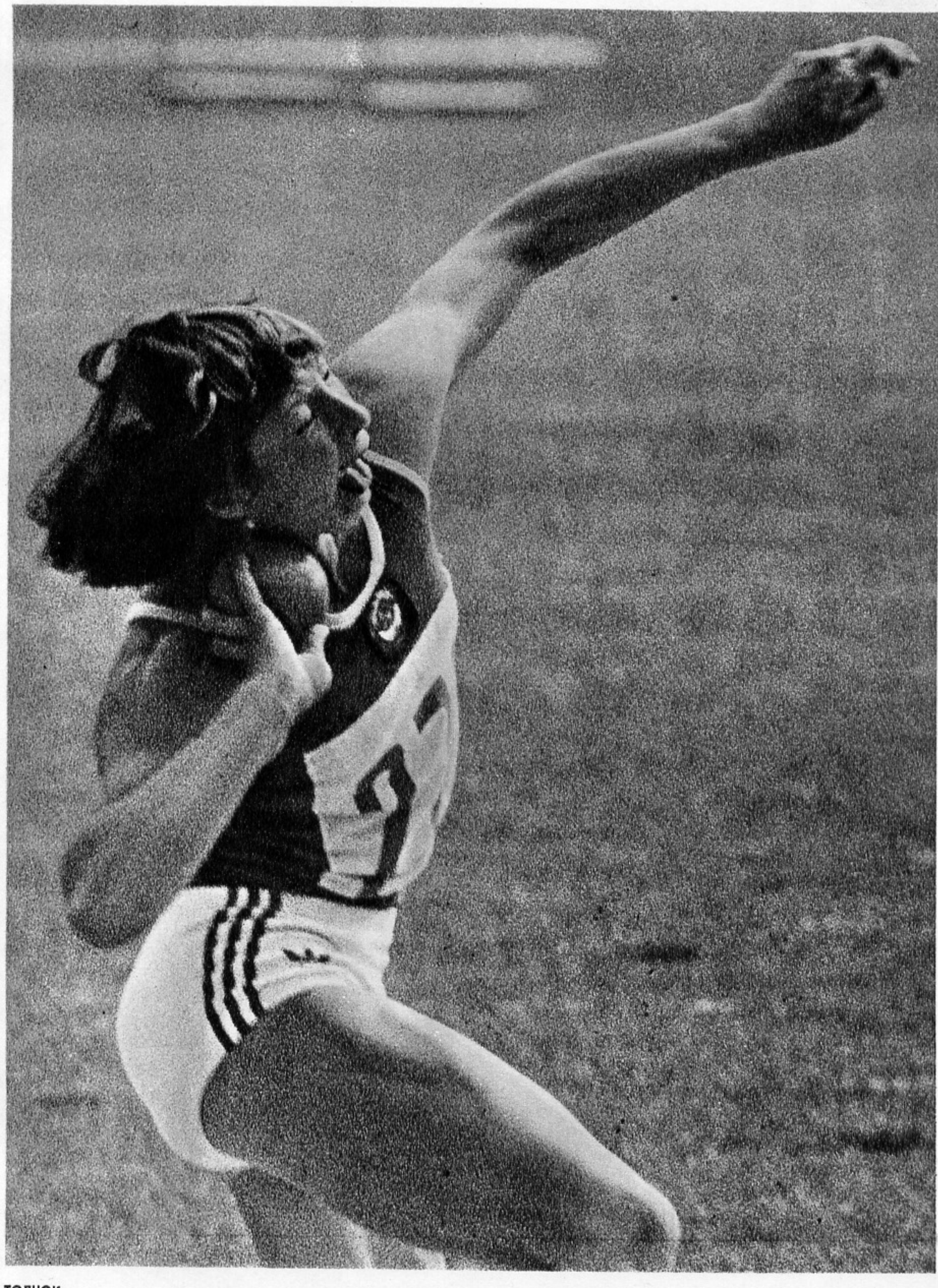
**В. Болотин,** внештатный фотокорреспондент: — Проблем у нас немало. Одна из главных — отсутствие в газете бильдредактора, человека, который профессионально и тонко разбирается в фотографии, умеет не только браковать снимки, но и подсказать фоторепортеру, как интереснее можно решить ту или иную тему. В областных газетах снимки отбирают работники секретариата, у которых чаще всего задача одна — «забить» номер. Говорят, что о вкусах не спорят, но иной раз с ними очень хочется поспорить. Например, сделал я снимок передовой доярки, но не на ферме, а в колхозном саду, с детьми. На мой взгляд, работа удалась — «ухватил» характер человека, и по композиции, колориту, световой гамме — вроде порядок: цветущие яблони, милые детские лица, героиня поит мальчишку парным молоком... В секретариате — «в штыки»: дескать, этюд, а не фото на первую полосу, в лучшем случае поставим его в воскресный номер на четвертую. Послал в центральную газету. Напечатали. Правда, не на первой полосе, а на второй...

**Г. Бисенов,** внештатный фотокорреспондент: — Я не понимаю, как можно отклонять снимки с такой аргументацией — у нас, дескать, не «молодежка», это они могут себе позволить помудрить... Разве неожиданный по исполнению снимок не имеет права на существование в любой газете? Иной раз дело доходит до курьезов. Предложил однажды снимок егеря с белыми конями на фоне лесной дали. А мне говорят: «Все бы ничего, можно было бы к празднику леса дать его в номер, но только у тебя лошади получились выше человека — это плохо (?!)». Все-таки неделю спустя снимок дали, но на последнюю полосу как этюд. А я-то его делал как портрет прекрасного человека, посвятившего свою жизнь лесу...

**А. Яцкий,** фотокорреспондент: — Как сделать «фотолицо» газеты своеобразнее, интереснее? Рецептов на все случаи тут нет. Главное — не стоять на месте, искать, остро чувствовать жизнь. Хотелось бы, чтобы к нам относились с большим пониманием те, кто решает судьбу наших снимков, чтобы почаще шли навстречу, побольше давали возможности экспериментировать. Ведь газетная фотография — это не только ремесло, но и особого рода искусство. Наш брат-репортер любит порой посетовать — нет того, нет другого, лаборатория плохо оборудована, техника устарела... Чаще всего мы этим оправдываем свои промахи, «холостые выстрелы», в результате которых появляются шаблонные снимки, отнюдь не украшающие газетную полосу. Жалуемся на нехватку времени, на повседневную текучку... Лично я за свои 35 лет работы в газете еще не встретил журналиста, который бы сказал, что у него времени в избытке. Такова специфика нашей профессии — постоянная оперативность. Но в конечном счете читателю совершенно не интересно знать репортерские «болячки» — он хочет, получив утром газету, увидеть в ней то, что его волнует, в том числе и добротную фотографию, насыщенную глубоким содержанием...

От редакции. Высказанные в этом материале мысли и суждения касаются не только газеты «Волгоградская правда», которая, кстати сказать, иллюстрируется лучше многих других, — это общие заботы и тревоги любой из областных, городских, районных газет, причем здесь затронута только незначительная часть проблем фотографического оформления газеты, вопросов, стоящих перед коллективами отделов иллюстраций. Думается, что разговор этот заслуживает своего продолжения. Приглашаем принять в нем участие фотожурналистов, сотрудников секретариатов редакций, а также фотолюбителей, внештатно работающих в прессе.

# Михаил Алексеев С трибуны стадиона



толчок

ФОТО **ВАСИЛИЯ МАРКИНА**

Словесный портрет фотографа нередко включает в себя упоминание о напористости, предприимчивости, о способности раздвинуть толпу, дабы выйти на переднюю линию съемки.

Василий Никанорович Маркин почти начисто лишен таких качеств. Человек предельно скромный, спокойный, несуетящийся. Визуально даже как-то трудно представить, что этот внешне сугубо штатский человек командовал стрелковой ротой. Начал войну рядовым, кончил капитаном. Немалая, должно быть, внутренняя энергия таится в нем.

Разговор об особенностях характера не случаен, есть тут и фотографический подтекст. Фотолюбитель давно снимает спорт. Но обратите внимание: только с трибун. Многие любители правдами-неправдами добывают пропуска, повязки и получают возможность снимать в нескольких метрах от происходящих соревнований, рядом с фоторепортерами. И добиваются успеха. Скольких уникальных кадров мы — зрители лишились бы, не будь у любителей этих способностей.

Но что поделать, В. Маркин «пробиваться» не умеет и снимает сидя на трибуне. Здесь своя специфика.

Предоставим слово самому автору.

«Я всегда стараюсь приобрести билет в первые ряды. Верхняя точка «прижимает» спортсменов к земле и лишает изображение динамики. А для меня спорт — это прежде всего динамика. Потому я и предпочитаю снимать наиболее эмоциональные виды спорта, такие, как легкая атлетика, бокс, баскетбол, регби. Может быть, ошибаюсь, но в этом смысле меня мало волнуют плавание, стрельба из лука, футбол. Если бы я снимал, что называется, у кромки поля, тогда, вероятно, нашел бы и в этих видах спорта выигрышные динамичные моменты.

Работаю исключительно объективом 300 мм. Все соревнования наблюдаю через объектив, не отнимая его от глаз. Появляется ощущение, будто сам непосредственно участвуешь вместе со спортсменами в их баталиях.

ОПОРНЫЙ ПРЫЖОК



РЕГБИ

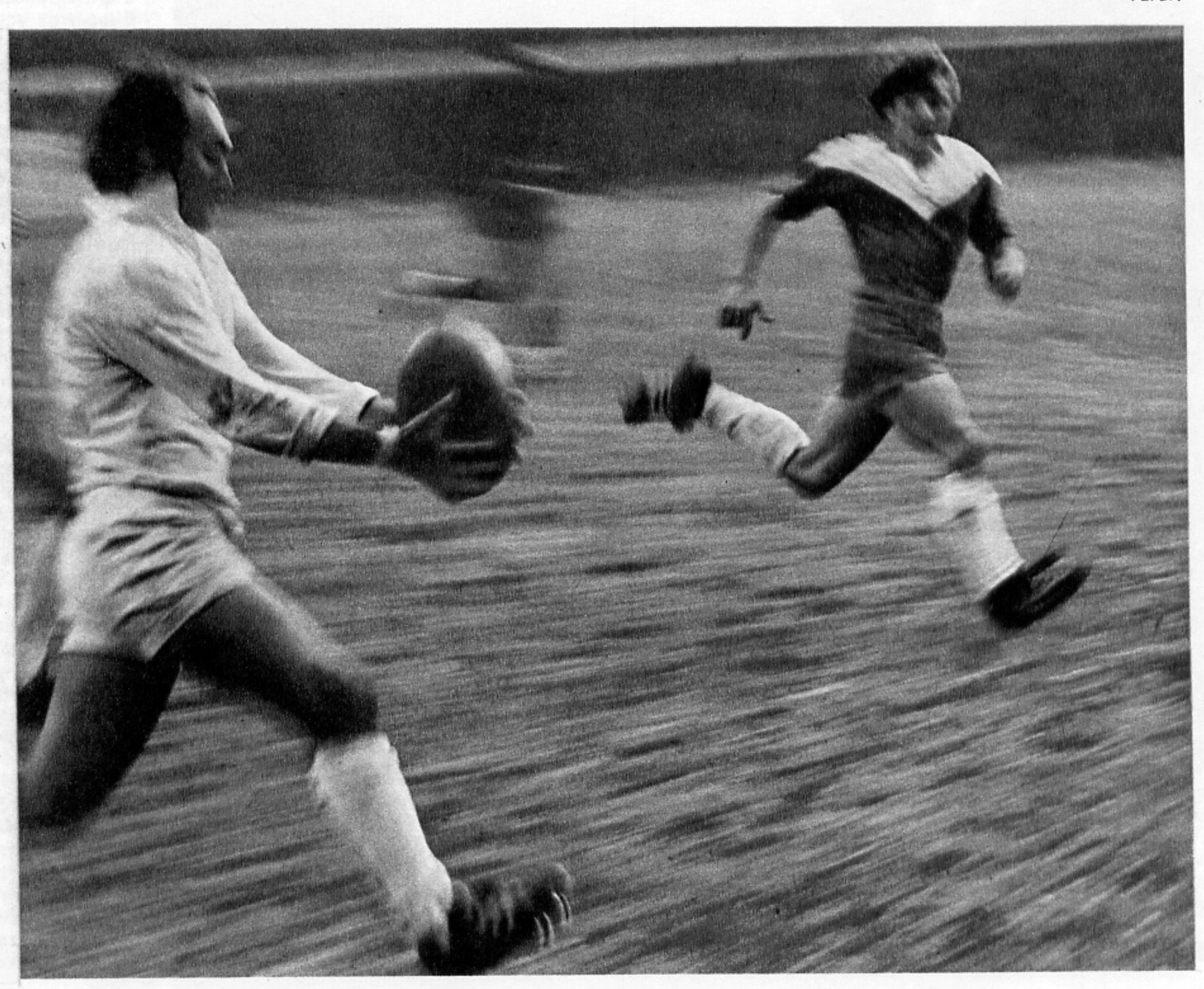




ФОТО ВАСИЛИЯ МАРКИНА

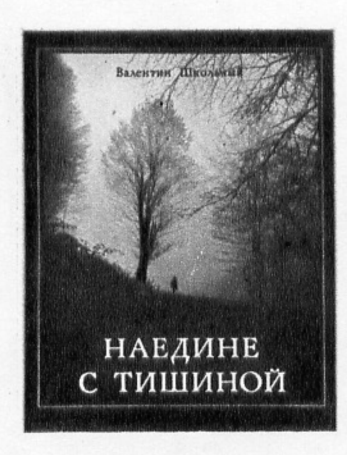
ПОДАЧА



С другой стороны, мои снимки, поскольку я нахожусь на трибуне,— это взгляд зрителя, его точка зрения».
В. Маркин предпочитает жесткое кадрирование, диагональное расположение объекта в кадровом пространстве. Нередко ему приходится «рубить» границами кадра то, что обычно принято не трогать. Посмотрите, как решены автором фотосюжеты с метательницей ядра, гимнасткой, теннисистом. Усеченные изображения, которые не так часто встречаются в практике спортивных фотографов. В ущерб законченности запечатленного движения, его красоте и пластике В. Маркин старается достичь прежде всего экспрессии. Хотя, согласимся, и здесь, в изломанности линий, в смазке, есть особого рода красота.
«Часто говорят, что самое интересное в фотографировании спорта, — продолжает наш автор, — психология спортивной борьбы, внутренний мир спортсмена. Слов нет, такая съемка действительно заманчива. Но, находясь на трибуне, эту задачу решать чрезвычайно сложно. И поэтому — я повторюсь — предпочитаю динамическое изображение. Кому-то такой подход покажется «вчерашним днем» спортивной фотографии. Сегодня много говорят о так называемом «нерешающем мгновении», о том, что надо снимать спортсмена вне игры, и т. д. Я же не мыслю спортивной фотографии без передачи движения, пиковых ситуаций. Как говорится, каждому — свое...»
В. Маркин до войны активно занимался спортом. И хотя четыре боевых ранения дали себя знать, со спортом он все же не расстается: на смену участию в соревнованиях пришло увлечение спортивной съемкой.
В. Маркин имеет более тридцати наград союзных и международных выставок. Вот уже десять лет инженер одного из московских заводов Василий Никанорович состоит в фотоклубе «Новатор», считает себя его воспитанником. Членами клуба в разное время были многие известные мастера спортивной фотографии. «Новатор» регулярно проводит межклубные выставки этой тематики. Последняя была приурочена к XXII Олимпийским играм в Москве. Во многом благодаря богатым традициям спортивной фотографии в клубе и сформировался у В. Маркина свой творческий почерк.



# Наедине с тишиной




Нет сейчас в стране издательства, занимающегося выпуском фотокниг, которое бы не старалось включить в свои редакционные планы издания, посвященные природе нашей страны — ее уникальным заповедным местам, ландшафтам.
Как правило, за такую работу берутся истинно преданные и природе, и фотографии люди, готовые единого кадра ради вышагивать десятки километров в день, без дорог, в любую погоду, неся не только «груз» творческого замысла, но и многокилограммовую фотографическую аппаратуру, и походный кров — палатку, и минимальный «бортпаек». Они с радостью примут любую помощь, а если таковой не окажется, все сделают сами, затрачивая порой многолетние усилия ради того, чтобы в руки читателя попала достойная книга.
«Рождение вулкана» В. Гиппенрейтера, «Астраханский заповедник» Б. Машкова, «Волга» и «Я более всего весну люблю» Е. Кассина и М. Редькина, «Неринга» А. Суткуса... Невозможно перечислить все издания о природе, вышедшие в последние годы. И у всех примечательная судьба — уже в год выпуска они становятся библиографической редкостью. Отрадно, что к именам уже известных и уважаемых авторов прибавилось еще одно — имя Валентина Васильевича Школьного, книгу которого выпустило украинское издательство «Мистецтво» в 1982 году. «Наедине с тишиной» — так назвал автор свою фотопоэму о Карпатском государственном заповеднике *.
Не сразу и не легко стал В. Школьный фотожурналистом. В начале войны, еще совсем мальчишкой он добровольцем ушел воевать морским пехотинцем. Потом служил на Тихоокеанском флоте, работал кузнецом, шофером, слесарем, помощником машиниста паровоза. И, наконец, — фотография. Многие годы он не расстается с фотоаппаратом. Работая в периодической прессе, стал автором нескольких фотокниг. Как он сам рассказывает, была у него с детства мечта — встретиться с Карпатами. ...«Прошли годы, и вот, наконец, мечта стала явью — я пришел в Карпаты. Мои детские представления померкли по сравнению с увиденным. Я открыл для себя страну зеленых гор, буковых лесов, древних легенд и прекрасных людей...»
...Юный, весьма современный Лель в потрепанных джинсах сидит на заборе и самозабвенно играет на самодельной свирели. Этот снимок дает своеобразный запев альбому. Словно вслушиваясь в бесхитростную мелодию, Природа у нас на глазах сменяет искрящееся серебро весеннего потока на яркую лесную зелень неоглядного солнечного ландшафта... Сумрачный туманный осенний лес уступает место укрытым снегами стройным карпатским елям. Лучшие из этих поэтических фотографий художник и автор макета Борис Ушацкий «укладывает» на развороты. Пластично и изящно смотрятся хорошо продуманные, конструктивно решенные полосы альбома, хотя, на мой взгляд, многие ландшафты в книге неоправданно замельчены (кстати, из-за этого их не «вытянула» и печать). Гораздо интереснее смотрелись бы данные крупным планом фрагменты: цветы, бабочки, кора деревьев и т. п. В альбоме мало таких снимков, а они всегда украшают издание. К сожалению, авторы поскупились и на снимки животных: перед нами так и не появился «хозяин» здешних мест — бурый медведь, о котором рассказывают во вступительной статье профессор С. Стойко и директор заповедника Д. Саик. Несомненно, съемка животных, птиц, насекомых — дело трудное, но, «взявшись за гуж»...
Валентин Школьный выступает в фотокниге и как человек пишущий. В его литературных зарисовках мы находим размышления над увиденным, легенды, бытующие в Карпатах, — все это обогащает книгу своеобычным национальным колоритом. Жаль только, что в ней мало фотографий, показывающих уклад жизни трудолюбивых гуцулов, о которых автор пишет. Портрет девочки в начале и небольшой снимок старика с трубкой — в конце, вот, пожалуй, и все «слушатели» юного музыканта, так прекрасно оттеняющего и оживляющего тишину своей мелодией.
Приятно отметить, что двадцатипятитысячный тираж альбома напечатан головным предприятием республиканского объединения «Полиграфкнига» на хорошей бумаге, и хотя автор снимков предложил полиграфистам сложные для воспроизведения колориты и гамму цветов, производственники в целом справились с этой трудной работой. Держать в руках такой альбом — истинное удовольствие. Есть в книге небольшое незанятое белое пространство, обведенное тоненькой рамкой. Здесь было отведено место редчайшей красоты цветку — эдельвейсу альпийскому. Но сегодня он стал редкостью, и автору так и не удалось его сфотографировать. Хочется пожелать Валентину Васильевичу рано или поздно найти «свой эдельвейс», ибо старая песенная заповедь гласит: кто ищет, тот всегда найдет!

Н. РАХМАНОВ

* «Наедине с тишиной». — Киев, Мистецтво, 1982.

ФОТО
**ВАЛЕНТИНА ШКОЛЬНОГО**

ГОЛУБАЯ СКАЗКА



ЛЕСНОЕ ОЗЕРО



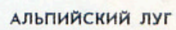
НАД КАРПАТСКИМИ ПРОСТОРАМИ

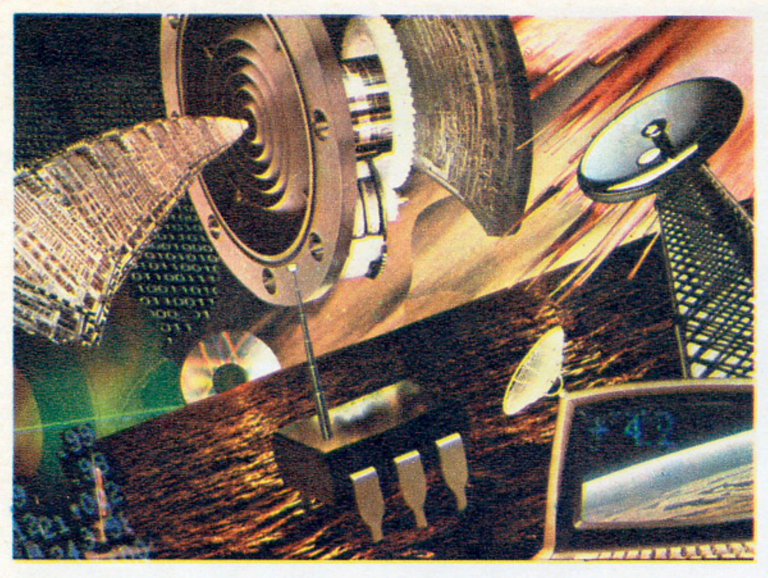
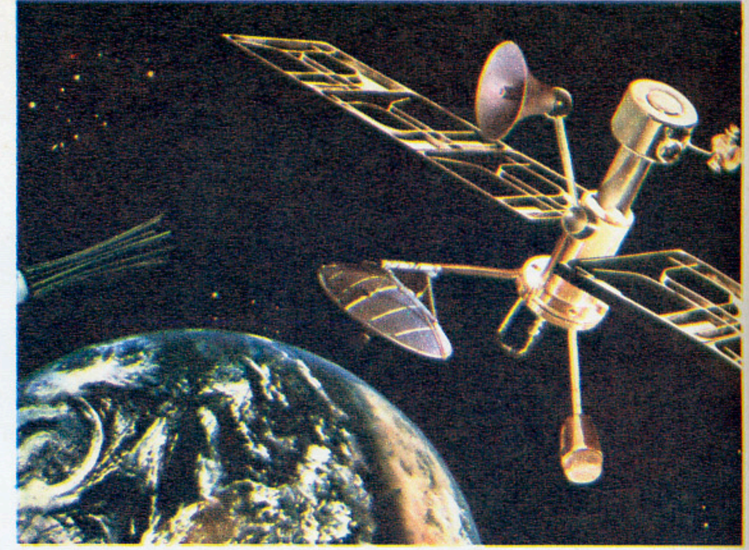


ЛИСТЬЯ ОБЛЕТЕЛИ...

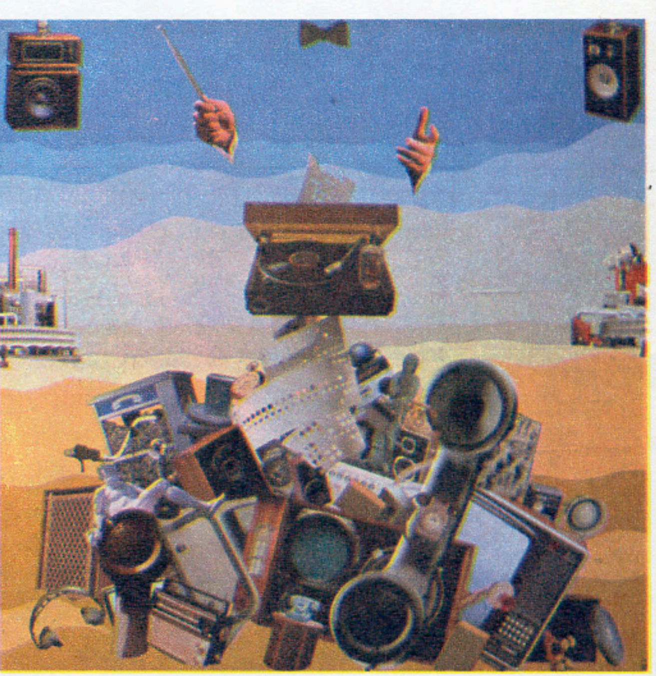


АЛЬПИЙСКИЙ ЛУГ

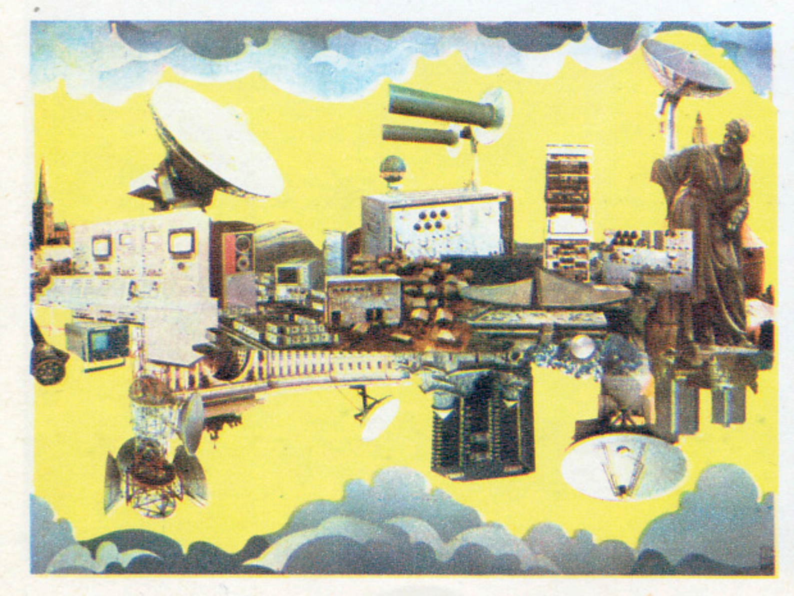


ФОТОКОЛЛАЖИ **ОЛЕГА ГРАЧЕВА**

ИЗ СЕРИИ «БУДУЩЕЕ СРЕДСТВ СВЯЗИ»




# Олег Грачев **Мой коллаж**

В наше время многие люди занимаются разного рода собирательством: коллекционируют марки, афиши, монеты, этикетки, предметы домашнего обихода. Я собираю иллюстративное «вторсырье»: фотографии, репродукции картин известных мастеров, шрифт и другую печатную продукцию из журналов, каталогов, рекламных проспектов и даю этому материалу возможность проявить себя еще раз, но уже в другом качестве. Из частиц пестрого, мозаичного «сырья» складываю, образую свой мир — реальный и фантастический, тревожный, грустный, веселый — называется он коллажами.

У коллажа есть своя, пусть небольшая, но история, свои громкие имена. Мое признание в приверженности к технике коллажа полностью соответствует высказыванию чешской художницы М. Манцовой: «...этот прием предоставляет мне большую свободу в обращении с реальными объектами, независимо от их настоящей (физической) сущности, и позволяет перегруппировывать их в целях создания новых взаимосвязей» (Ревю «Фотография», 1973, № 3).

Очень близок к коллажу фотомонтаж, у которого тоже своя история, свои классики: Родченко, Лисицкий, Хартфильд... Коллаж и фотомонтаж часто путают. Однако, как пишет в книге «Модели политического кино» С. Юткевич, технологическая разница между ними ясна: «Коллаж предполагает композицию из ничем не ограниченных по фактуре материалов; фотомонтаж, наоборот, сознательно строит свою изобразительную систему только из элементов чистой фотографии».

Как я пришел к коллажу? Я никогда не умел хорошо рисовать. Поэтому искал иные пути самовыражения: выжигал, выпиливал, собирал причудливые корни и ветви, конструировал мебель для дома. Но более всего меня захватила оформительская работа в стенной газете научного студенческого общества во время учебы в МГПИ. Иллюстрировалась наша газета монтажным способом. Стимулировал меня в этом деле журнал «Знание — сила», которым в 60-х годах не только зачитывались, но и «засматривались». Оформлялся журнал в основном в технике коллажа. Читателям даже предлагалось присылать свои коллажи на определенную тему на конкурс журнала.

Тогда-то мне и захотелось сделать что-то самостоятельное. Толчком послужил прочитанный роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Возникла идея отразить фантасмагорию и одновременно реальность происходящих в романе событий в технике коллажа, которую я еще только осваивал. Темой первой иллюстрации к этому произведению послужила встреча главных героев, ее предопределенность. Из фрагментов фотографий строилась улица, подбирались и располагались персонажи. Мне было трудно судить о том, что получилось, но, подбадриваемый друзьями, я продолжил свои поиски. Это были разные работы: иллюстрации к произведениям Булгакова, к повести «Маленький принц» Экзюпери, к стихам русских и советских поэтов, коллажи-посвящения, плакаты, юмор... И во всех работах доминировал фотографический материал. Мне советовали кому-то из сведущих людей показать работы, но я еще не очень верил в свои силы, хотя отдельные «выходы» (например, показ в театре на Таганке серии работ к «Мастеру и Маргарите») уже были.

Припоминаю, как однажды зашел в московский фотоклуб «Новатор», имея с собой несколько коллажей, и угодил в план клубных мероприятий по разделу «У нас в гостях». Вечер в «Новаторе» получился, по-моему, интересным. Были и похвалы, было и неприятие коллажа. Досталось мне за перенасыщенность некоторых работ деталями, за неточность их использования. Мои оппоненты к слабым сторонам коллажа относили зависимость автора от материала.

Для своих работ я вообще ничего специально не снимаю. Работа над коллажем начинается с отбора иллюстративного материала. Иногда ее предваряет рисованный эскиз, в котором главный акцент делается на композиционном решении темы, наилучшим образом раскрывающем содержание. Эскиз может быть приблизительным, подвергаться изменениям, уточнениям. Размещение и компоновка подготовленного материала, пожалуй, — самый интересный, завораживающий, непредсказуемый до конца процесс. Найденные элементы решения темы слегка «дозревают», и, если они не спорят с соседними элементами, остаются на месте. По завершении «монтажных работ», которые могут длиться от нескольких дней до нескольких месяцев, производится поэтапное приклеивание на подрамник, лист фанеры или оргалита всех элементов готового коллажа.

Представленные здесь работы являются «чистыми» коллажами, выполненными без всякой подрисовки, лессировки. Тематическая направленность их не случайна. Как известно, 1983 год объявлен ЮНЕСКО «Годом коммуникаций». Для демонстрации в Советском павильоне в Женеве на Международной выставке средств связи «Telecо-83» Министерством промышленности средств связи (где я работаю художником-дизайнером) был подготовлен слайд-фильм, в котором использовано несколько моих коллажей.

Коллажи приемлемы в оформлении интерьера учреждений с учетом их специфики. Коллаж может использоваться при иллюстрировании литературных произведений, «предрасположенных» к такой технике. Коллаж, на мой взгляд, заслуживает широкого применения и при создании политических карикатур, в мультипликации, для оформления телевизионных передач...



## «Тысячеликая секунда»

Бакинское издательство «Ишыг» («Свет») выпустило в свет фотокнигу «Тысячеликая секунда» *. Автор — Тофик Шахвердиев, режиссер «Мосфильма».

Тысячи нитей связывают кино с искусством фотографии. И потому неудивительно, что режиссер кино взял в руки фотокамеру. Работа в кино такова, что много приходится видеть, встречать интересных людей, наблюдать неординарные ситуации.

Так появилась эта книга.

Откроешь ее и как бы окунешься в теплый и нежный мир детства, брызжущий весельем, светлый и беззаботный. Подложив под голову колесо от старой телеги, лежат, утопая в луговых цветах, двое мальчишек.

Динамичная фигура маленького «морского волка», шустрая девчонка призывно машет руками, на лице ее — и восторг, и лукавость. Юмор Тофика Шахвердиева добр и мягок. Кажется, что герои его снимков специально поджидали фотографа, чтобы «изобрести» какую-нибудь смешную ситуацию.

Своеобразна и «портретная галерея» Т. Шахвердиева. Отрадно, что, стараясь донести до зрителя характер человека, его мироощущение, фотограф не стремится к внешним эффектам, сногсшибательным ракурсам, он умеет сжато и емко выразить свою мысль, свое отношение к происходящему. В статье «Тысячеликая секунда», опубликованной несколько лет назад в журнале «Советское фото», Анри Вартанов так определил важные стороны творчества Шахвердиева: «...по природе наделен острым видением жизни и вместе с тем склонностью к анализу увиденного. Фотографируя в далеких экспедициях необычный жизненный материал, режиссер вживался в него, осваивая новую для себя пластику, жил, как он сам признавался потом, «предчувствием будущих кадров»...

Доброе и печальное, серьезное и смешное — в его лучших фотографиях, составивших эту книгу, дают представление о широте интересов автора.

Б. ЛЯШКО

* Тысячеликая секунда.— Баку: Ишыг, 1983.

# Фотореликвии — памятники истории



НА ВСТРЕЧЕ В РЕДАКЦИИ

Состоялся очередной «Фоточетверг» «СФ». На этот раз коллектив, редколлегия и авторский актив журнала беседовали с работниками государственных архивов, центральных музеев, с обладателями частных коллекций. Обсуждались проблемы собирания, хранения, исследования и реставрации снимков, широкого использования их в культурно-просветительной деятельности. Выступавшие подчеркнули, что фотодокументы — эти бесценные памятники нашей истории и культуры — еще недостаточно используются в пропагандистской работе. Из архивов часто берутся материалы, уже хорошо известные по публикациям в печати, на телевидении, по выставочным экспозициям, а кадры, не столь известные, хотя и не менее содержательные, остаются без движения.
В доказательство приводились названия уникальных снимков, серий, изображений выдающихся людей, важнейших событий, имена забытых фотографов. Так, например, никогда не публиковались некоторые изображения декабристов, восстановленные реставраторами дагерротипы, сюжеты которых связаны с жизнью и деятельностью А. Герцена; малоизвестные портреты Л. Толстого, И. Тургенева; цветные изображения, выполненные Л. Люмьером; отдельные снимки вооруженного восстания 1905 года и другие.
В ближайших номерах журнал подробнее познакомит читателей с фотореликвиями государственных архивов, частных коллекций, расскажет о судьбах уникальных фотодокументов. А сегодня мы публикуем ряд выступлений, прозвучавших на встрече в редакции.

**В. Борисова,** Центральный Государственный архив кинофотодокументов СССР:
— Самому старому из хранящихся у нас фотодокументов — 128 лет. Это «Севастополь в 1855—1856 годах». На три года моложе его альбомы видов Москвы и Тифлиса. Мы храним уникальные фотографии русско-турецкой и русско-японской войн, большую коллекцию фотодокументов о Февральской революции, около 90 тысяч единиц хранения составляет фонд документов о Великой Отечественной войне.
Сотрудники архива исследуют снимки, занимаются их научным аннотированием, собирают как можно больше снимков отдельных фотографов, изучают их творчество. Красногорский архив — обладатель редчайших авторских коллекций С. Левицкого, М. Дмитриева, П. Оцупа, Н. Свищова-Паолы, М. Альперта, Б. Кудоярова, Г. Петрусова и других. Такие, например, мастера, как П. Новицкий, П. Трошкин, С. Струнников, много потрудились в фотожурналистике, но их работы мало известны широкому зрителю, так как оказались рассеянными по различным мало доступным хранилищам. Мы сделали репродукции в других архивах и теперь имеем достаточно полные их коллекции, по которым можно подготовить специальные публикации.
Мы за бережное, внимательное отношение к каждому фотодокументу, к каждому фотомастеру, за широкое распространение все новых и новых сюжетов.

**Т. Сабурова,** Государственный исторический музей:
— Наш музей готовится отметить свой вековой юбилей. За 100 лет он накопил огромное количество исторических материалов. Одно из почетных мест в его собрании занимают фотодокументы. Их насчитывается около 130 000. Это дагерротипы, негативы и авторские отпечатки.
На фотографиях — конкретные события, люди. На серебряных пластинках, коллодионных отпечатках — галерея портретов выдающихся деятелей русской науки, искусства, культуры. Заслуживают внимания пейзажи и снимки этнографического характера. Большую ценность представляют виды тех архитектурных и исторических памятников, которые не сохранились до наших дней.
В свое время к нам перешел архив Русского фотографического общества в Москве, выставочные фотографии А. Карелина, С. Саврасова, Н. Петрова, Б. Пашкевича, П. Дементьева, З. Виноградова и многих других выдающихся мастеров отечественного фотоискусства.
Над какими проблемами мы работаем? У нас хранится много безымянных сюжетов и мы пытаемся решить задачу их расшифровки, пробуем установить авторство, имена лиц, запечатленных на снимках, аннотировать события. Хотели бы привлечь к этой исследовательской деятельности историков фотографии, литературоведов, искусствоведов.
Пробуем также решить проблему защиты оригиналов от физического старения, проблему их консервации и реставрации. При музее создана группа факсимильных копий для экспозиций. Недавно эта группа проделала первые успешные опыты по восстановлению полностью утраченных изображений на дагерротипах, возвратив к жизни ряд ценных для истории сюжетов.

**Л. Дейкина,** Политехнический музей:
— Мы собираем в основном памятники техники. Поэтому старинные фотоаппараты, принадлежности к ним, лабораторное оборудование, негативы и позитивы — как первые попытки получения изображения на различных материалах — нас очень интересуют. Первые дагерротипы, первые мокроколлодионные отпечатки, первые цветные фотографии, фотоизображения на камне, металле, дереве, ткани — все, что связано с конкретным периодом в развитии фотографической технологии, мы собираем и бережно храним. В отделе фондов у нас значится 147 фотопредметов. Среди них — первая гелиография, выполненная в 1824 году французским изобретателем Ж. Ньепсом («Портрет шалонского епископа»); калотипия, выполненная английским физиком Ф. Тальботом в 1834 году; первые негативы на промасленной (восковой) бумаге, полученные Ришебуром; отпечатки на солях железа Д. Гершеля и многое другое. Большая часть поступивших в музей работ с автографами изобретателей и рукописными объяснениями техники их выполнения.
Музей располагает также значительной коллекцией фотокамер, начиная с камеры-обскуры и кончая последними образцами фотокамер советского производства. В ближайшее время мы откроем зал, посвященный истории советского фотоаппаратостроения, где расскажем о вкладе, внесенном в разработку фотомеханизмов русскими и советскими учеными, изобретателями, членами фотографических и технических обществ, сотрудниками научно-исследовательских и проектных институтов.

**Т. Поповкина,** Государственный литературный музей Л. Н. Толстого:
— Я непосредственно занимаюсь коллекцией любительских снимков, на которых запечатлен Л. Н. Толстой. Первым любителем, положившим начало этой коллекции, был сам писатель. Свой автопортрет он сделал в 1862 году. Подлинник хранится в нашем музее. На нем надпись, сделанная Софьей Андреевной: «Сам себя снял».
Я могла бы рассказать много интересного об этих портретах. Но меня просили принести только совершенно неизвестные читателям фотографии. Такие снимки есть! Они сделаны Софьей Андреевной. Они не были известны широкому зрителю, потому что это варианты распространенных фотографий, но с техническим браком: кто-нибудь на снимке оказался не в фокусе или пошевелился при съемке. Но сами по себе эти снимки очень интересны. На них часто совершенно другое выражение лица у Толстого или его собеседников, чем на известных кадрах. И это дает нам дополнительную информацию о писателе.
Я сейчас готовлю статью о редких фотографиях Софьи Андреевны, которые в свое время оказались испорченными и по техническим причинам не могли быть опубликованы, а теперь, благодаря труду художника-реставратора В. Молчанова, возвращены к жизни — их можно демонстрировать читателям и зрителям.
Наш музей занимается собиранием и хранением фотографий. А вот с реставрацией дело обстоит хуже: различные учреждения неоднократно отказывали нам в просьбах реставрировать снимки. Музей обладает пятнадцатью дагерротипами. На одном из них — портрете любимого брата Толстого — Николая Николаевича — совершенно утратилось изображение. Поэтому, узнав, что Исторический музей берется за восстановление изображений и гарантирует качество, мы очень обрадовались. Надеемся с помощью коллег исправить пострадавшие экспонаты.

**М. Голосовский,** фотоколлекционер:
— Хочу сказать о фондах Государственного архива Горьковской области. Я был поражен, каким богатством он обладает. Там хранятся подлинники произведений А. Карелина. В Горьком я познакомился с его фотографиями предметов прикладного искусства — мебели, посуды, ковров, резьбы по дереву, вышивки, чеканки. Сделаны они с виртуозным мастерством. Впечатляет, например, фактурность, объемность рисунка на негативе, запечатлевшем слюдяной фонарь. К сожалению, негатив разбит, потрескалась и сползла эмульсия. Больно было смотреть на испорченный шедевр. Но, может быть, с первыми удачными опытами реставраторов появилась надежда спасти и этот негатив?..
Сохранились в Горьком и негативы, изображающие народные типы и пейзажи Волги М. Дмитриева. Мы читали у С. Мо-

розова, как делались стеклянные негативы 30×40 см. Рассказ его впечатляет. Но когда видишь эти стекла «живьем», — невольно преклоняешься перед работоспособностью Дмитриева, его истинной любовью к истории, к русскому народу.

**С. Гаранина,** историк фотографии:
— Мне хочется поднять вопрос о письменных документах, посвященных фотографии. Они дают возможность не только глубже вникнуть в историю, но и внести новые аспекты в изучение нашего предмета. По заданию журнала мне пришлось работать в крупнейших архивах Ленинграда. Там я убедилась, как тесно связана история фотографии с историей русского искусства, русской науки и техники, с историей всей культуры.
Готовясь к этой встрече, я попыталась хотя бы приблизительно прикинуть — какие же фонды содержат литературные источники по фотографии. И надо сказать, круг их довольно широк.
Так, например, в Центральном государственном историческом архиве СССР такие материалы имеются в фондах Канцелярии Совета Министров, в фондах Министерства народного просвещения России. В других его фондах есть протоколы заседаний фотографического отдела Русского технического общества. Они дают представление о развитии фотохимии и фототехники, об организации фотографических экспедиций в России, об участии русских фотографов в международных выставках. Там же хранятся описания конструкций фотоприборов, новых для того времени методов обработки черно-белых и цветных материалов.
Фотосъемки, произведенные географами-путешественниками, исследователями Средней Азии, Восточной Сибири, Дальнего Востока, и сопровождающие их письменные документы хранятся в фондах Русского географического общества.
В Пушкинском доме зарегистрированы и описаны специальные фотоиздания конца XIX — начала XX веков.
Отдел эстампов и гравюр Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина с самого возникновения собирал фотографические материалы и коллекции. Первое описание фотографических и фототипических коллекций этой библиотеки сделал в 1885 году В. Стасов.
Ценнейшие документальные источники представляют «Своды привилегий, выдаваемых в России». В них регистрировались все изобретения в области фотографии и кинематографии.

**В. Магидов,** Всесоюзный научно-исследовательский институт документоведения и архивного дела:
— При огромном архивном хозяйстве нашей страны необходима координация деятельности всех учреждений, работающих с фотодокументами по различным аспектам.
Наиболее злободневные проблемы сейчас — обеспечение сохранности, учета и использования фотодокументов. Над их решением работают и специалисты нашего института. В 1980 году мы издали единый нормативный справочник — «Основные правила работы государственных архивов с кинофотофонодокументами». Рекомендуем сотрудникам архивов, музеев, издательств, журналистам, историкам и теоретикам фотографии пользоваться этим справочником в повседневной работе.

Просим читателей высказаться по существу затронутых здесь проблем, прислать редкие снимки. Лучшие из фотореликвий будут воспроизведены на наших страницах.

## ФОТОПАНОРАМА

### К 125-ЛЕТИЮ М. ДМИТРИЕВА

Творчество известного фотографа-нижегородца Максима Дмитриева постоянно находится в поле зрения горьковской студии телевидения. Снимки М. Дмитриева появляются в серии передач «Мы и город». Автор сценариев цикла преподаватель Горьковского государственного университета, кандидат исторических наук Н. Филатов — прекрасный знаток творчества М. Дмитриева. Сейчас историк совместно с госархивом Горьковской области готовит первое издание фотоальбома, рассказывающего о творчестве фотохудожника.
Сегодня ни одна книга по истории земли нижегородской не выходит без снимков М. Дмитриева.
Его фотографии помогают историкам, географам, краеведам, реставраторам, археологам, геологам, кинодокументалистам. Широко использовал работы Дмитриева горьковский режиссер Ю. Беспалов в своих фильмах «Что вам в этом Нижнем?» (об А. М. Горьком), «Волжские напевы» (о М. А. Балакиреве), «Ты взойди, взойди, солнце красное!» (о Ф. И. Шаляпине) и других.
Недавно горьковчане познакомились с новой короткометражной документальной лентой студии телевидения «Остановись, мгновенье!». Это фотофильм о М. Дмитриеве. Были показаны его снимки, предоставленные госархивом Горьковской области и автором этих строк, собирающим работы М. Дмитриева около десяти лет.
К юбилею земляка-фотографа Горьковское областное управление культуры взяло на учет дом № 9 по улице Пискунова (бывшая Осыпная), в котором он жил и работал. Это здание включено в готовящийся сейчас к печати «Свод памятников истории и культуры Горьковской области». Дом будет взят под охрану государства, в нем предполагается открыть музей истории фотографии Поволожья.

М. ХОРЕВ

### ВСЕ ОБ УРАЛЕ

Сначала звучали стихи: главу из своей поэмы «Каменный пояс» читал Кирилл Шишов, поэт, писатель, кандидат технических наук, доцент Челябинского политехнического института. Он уже давно ратует за создание большого туристского маршрута по знаменитым местам Урала. Приехал он и к фотографам. Встретил единомышленников.
Так началась первая региональная встреча председателей фотоклубов Урала «Миасс-83». Собрались в Миассе энтузиасты фотоискусства из Челябинской, Свердловской, Пермской, Оренбургской, Курганской областей и Башкирской АССР — региона, у которого свое лицо — географическое, историческое, индустриальное. Фотолюбители задумали объединенными усилиями создать фотографический облик Урала. Программа эта — многолетняя, с перспективой.
Пробный «контур» уже сделан: из 16 клубных коллекций сформирована первая передвижная экспозиция «Все об Урале». Отобрано 50 работ, которые и пойдут по «уральскому кольцу».
14 вернисажей будет у этой выставки. Ее примут Миасс (фотоклубы «Импульс» и «Ильмены»), Златоуст («Булат» и «Таганай»), Верхний Уфалей («Уфалей»), Сатка («Магнезит»), Магнитогорск («Калибр»), Стерлитамак («Горизонт»), Уфа («Урал»), Челябинск («Полет»), Пермь («Пермь»), Свердловск («Товарищ»), Курган («Горизонт») и Оренбург («Урал»).
Маршрут рассчитан на три года. Цель экспозиции — пропагандировать фотоискусство среди населения, привлекать новых фотолюбителей в клубы, в орбиту уральского содружества.
Совет фотоклубов, который избран на этой встрече, будет планировать текущую деятельность, налаживать обмен информацией и опытом работы.
Участники встречи прослушали лекцию «Становление фотолюбительского движения на Урале», выезжали на съемки на озеро Тургаяк, где начинал свою деятельность известный фотолетописец дореволюционного Урала В. Л. Метенков.

Е. БИРЮКОВ

### ВЫСТАВКА В СОВХОЗЕ

В фотогалерее подмосковного совхоза «Вороново» открылась персональная выставка известного советского фотожурналиста Георгия Анатольевича Зельмы. Были представлены исторические кадры первых пятилеток, репортажи военных лет, снимки, созданные в Узбекистане 20—30-х годов и в наши дни. На открытии выставки присутствовали рабочие и специалисты совхоза, отдыхающие близлежащих домов отдыха. Волнующий рассказ автора, присутствовавшего на вернисаже, о людях и событиях, запечатленных на снимках, с интересом был прослушан зрителями.



Т. СОЛОВЬЕВА

### ИТОГИ МЕЖКЛУБНОГО ОБМЕНА

Подведены итоги IV межклубного обмена работ «Многоликие секунды», который проводил тираспольский фотоклуб «Поиск».
Места по кольцу «А» распределились следующим образом:
I — таллинский фотоклуб;
II — запорожский фотоклуб;
III — фотоклуб «Парус» (Феодосия).
Места по кольцу «Б»:
I — фотоклуб «Товарищ» (Свердловск);
II — фотоклуб «Поиск» (Тирасполь);
III — фотоклуб «Киев».
По авторским коллекциям:
I — А. Лыков (Кишинев);
II — П. Ланговиц (Таллин);
III — Е. Компанийченко (Запорожье).
Дипломами отмечены:
Х. Леппиксон (Таллин),
Д. Зюбрицкий (Одесса),
А. Порочкин (Калинин),
М. Горшков (Феодосия),
В. Зуев (Запорожье),
М. Потырнике (Кишинев),
В. Гойман (Тирасполь),
А. Холодкевич (Киев),
И. Сажая (Сумгаит), А. Черей (Свердловск), А. Витковский (Тирасполь).

### МАРШРУТЫ ВЫСТАВКИ

Всесоюзным научно-методическим центром народного творчества и культурно-просветительной работы Министерства культуры СССР была организована Всесоюзная выставка «Родина моя», посвященная 60-летнему юбилею образования СССР. С экспозицией, которая с успехом демонстрировалась в нашей стране, познакомились также любители фотоискусства Болгарии, Венгрии, Чехословакии и ГДР. Выставка была составлена из 150 работ фотолюбителей всех союзных республик страны.

А. ЕВТЕЕВ

# «Глазами детей»

**Красногорский ордена Ленина, ордена Трудового Красного Знамени механический завод совместно с редакциями журнала «Советское фото» и газеты «Пионерская правда» объявляют очередной конкурс детской фотографии «Глазами детей».**
**К участию приглашаются детские фотокружки и фотоклубы, учащиеся средних учебных заведений.**

**Девиз конкурса — «Мир планете Земля».**
Тематика конкурса: труд, быт, отдых советских людей, жизнь пионерских организаций, торжественные мероприятия, занятия спортом, каникулы школьников, красота родной природы. Каждый из участников может представить до 10 работ, а фотоколлективы — до 30 работ форматом не менее 18×24 см и по одному контрольному отпечатку (13×18 см).
На обороте каждого снимка должны быть указаны: фамилия, имя, отчество, возраст автора, домашний адрес (с почтовым индексом), фамилия руководителя кружка, клуба.

По итогам конкурса будут организованы выставки детской художественной фотографии в Москве (в редакции журнала «Советское фото») и в Красногорске (в выставочном зале молодежной кинофотостудии «Зоркий»). Авторы отмеченных работ будут награждены специальными дипломами участников конкурса.

**Для победителей учреждаются призы и дипломы.**

За лучшую коллективную коллекцию снимков:
первая премия — «Фотоснайпер» ФС-12 и диплом I степени;
вторая премия (две) — фотоаппарат «Зенит TTL» и диплом II степени;
третья премия (три) — фотоаппарат «Зенит-11» и диплом III степени.
За лучшие индивидуальные работы авторов до 14 лет:
первая премия — фотоаппарат «Зенит-11» и диплом I степени;
вторая премия — объектив «Мир-10А» и диплом II степени;
третья премия — объектив «Таир-11А» и диплом III степени.
За лучшие индивидуальные работы авторов от 14 до 17 лет:
первая премия — фотоаппарат «Зенит TTL» и диплом I степени;
вторая премия — объектив «Мир-10А» и диплом II степени;
третья премия — объектив «Таир-11А» и диплом III степени.
Учреждаются специальные призы и дипломы редакций журнала «Советское фото» и газеты «Пионерская правда».
**Фотографии следует высылать по адресу: 143400, Красногорск Московской области, ул. Ленина, 5б, фотокиностудия «Зоркий», оргкомитет конкурса детской фотографии не позднее 1 апреля 1984 года (по почтовому штемпелю отправителя).**
Работы, присланные на конкурс, не возвращаются и не рецензируются.



# «Бифота»




Проводится очередная, восьмая по счету, Берлинская международная фотовыставка «Бифота». К участию приглашаются профессионалы и любители всех стран.
Принимаются черно-белые (от 30×40 до 50×60 см) и цветные (от 18×24 см) снимки. Фотографии могут отражать все сферы жизни. От автора принимается до пяти фотографий. Серия (до 6 кадров) считается за одну работу. На обороте каждого снимка следует указать фамилию, имя, отчество, адрес автора, название сюжета.
Работы следует высылать в редакцию «Советского фото» до 15 марта 1984 года. Учреждены дипломы, призы, медали. Все участники выставки получат каталог.



# Внимательный взгляд

Читателям, внимательно следящим за фотографией в прессе, имя тбилисского фотожурналиста Шахвалада Айвазова уже знакомо. Его работы публиковались в «Комсомольской правде» и «Литературной газете», в «Пионерской правде» и «Неделе», он — лауреат международного фотоконкурса «Правды». И все же эта подборка снимков — дебют фотографа. Ведь каждый знает, что десять снимков, напечатанных порознь, остаются десятью картинами жизни, тогда как те же десять фотографий, собранных вместе, становятся своеобразным «автопортретом» человека, их создавшего. Когда внимательно рассматриваешь коллекцию работ неизвестного тебе автора, начинает складываться собственное представление о его творческой личности.
Каким же предстал перед нами Айвазов? В его «выставочном фонде» преобладают портретные и жанровые работы. Они привлекают психологической глубиной и точностью характеристик, какой-то спокойной монументальностью. Невольно ожидаешь, что автор окажется многое повидавшим, степенным, умудренным годами и жизнью человеком. И потому при личном знакомстве с застенчивым, совсем еще молодым фотографом искренне удивляешься: откуда взялась у него эта весомость, крепкая основательность творческого почерка?
Думается, она идет у Шахвалада Айвазова от вдумчивого, неспешного изучения своих героев, их повседневного быта, от того, что фотография для него не картинки, иллюстрирующие ту или иную тему, а способ осмысления жизни, язык человеческого общения со зрителем.
Родившийся и выросший в Тбилиси, он, как большинство фотографов, начинал с любительства. Первыми его успехами были победы на республиканских конкурсах юных фотолюбителей. Шло время, росло техническое мастерство Шахвалада. Он снимал все: пейзажи, натюрморты, портреты, жанр. Каждый, хоть раз побывавший в Тбилиси, понимает, какой богатейший материал дает этот город фотохудожнику. Но как легко здесь увлечься внешней экзотикой, и сколько фотолюбителей, покоренных красотами старого города, своеобразием национальных обычаев и обрядов, навсегда осталось в плену чисто этнографической фотографии.
Айвазова же влекло другое. В любой ситуации, в любом сюжете самый броский и выигрышный антураж никогда не заслонял для него главного — человеческую индивидуальность. Ему хотелось рассказать, чем живут сегодня, чему радуются, чем озабочены его соотечественники. Одним словом, его привлекали публицистические возможности фотографии, и, естественно, он мечтал стать фотожурналистом.
Шахваладу повезло: газете «Совет Гюрджустаны» срочно требовался фотокорреспондент. Но и газете повезло: Айвазов оказался прирожденным газетчиком — оперативным, мобильным, исполнительным. Он изъездил республику вдоль и поперек, его снимки рассказывали о металлургах и станкостроителях, хлеборобах и виноградарях, ткачах и чабанах. Одной из ведущих тем его творчества стала тема дружбы народов.
У Айвазова добрый и внимательный объектив. Любой из его героев, будь то знаменитый на всю республику председатель колхоза или простой тбилисский старожил, прежде всего — яркая личность. Характерно, что даже сугубо жанровые зарисовки фотожурналиста на поверку оказываются информационными. И нам удается «подсмотреть», как пекут хлеб и празднуют новый урожай, как сушат грузинский табак и играют в нарды...
Недавно состоялся еще один дебют Айвазова — он влился в дружный, профессионально сильный коллектив Фотохроники Грузинформа. А это — новый круг тем, новая еще более высокая ответственность: ведь аудитория, которую снабжают фотоинформацией тассовцы,— вся страна. Работать молодой фотожурналист умеет и любит, творческой индивидуальностью обладает, значит, путь к вершинам фотографического мастерства для него открыт.

Л. УХТОМСКАЯ

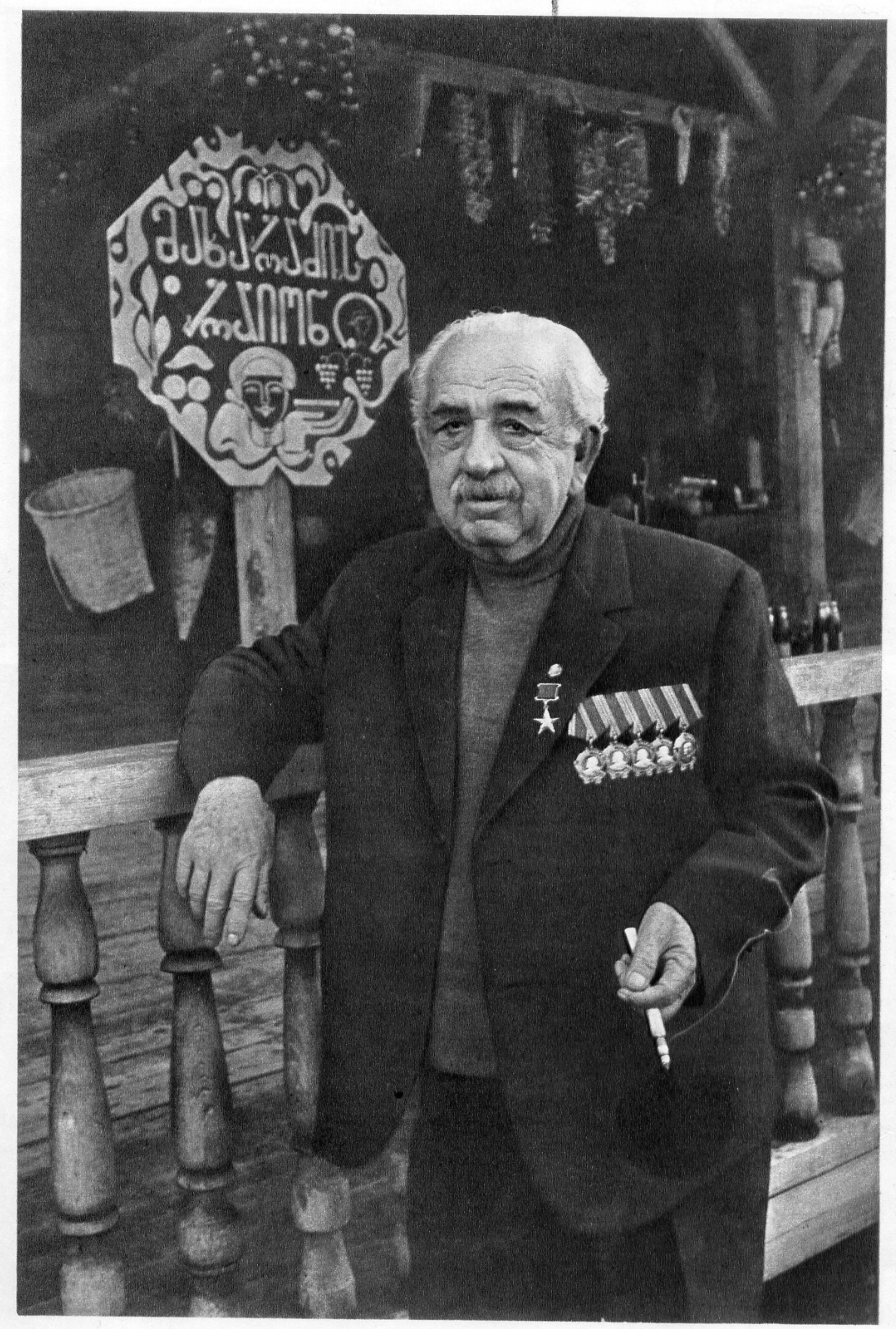


ФОТО ШАХВАЛАДА АЙВАЗОВА

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КОЛХОЗА ИМЕНИ ОРДЖОНИКИДЗЕ
ГЕРОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ТРУДА МИХАКО ОРАГВЕЛИДЗЕ

ФОТО ШАХВАЛАДА АЙВАЗОВА

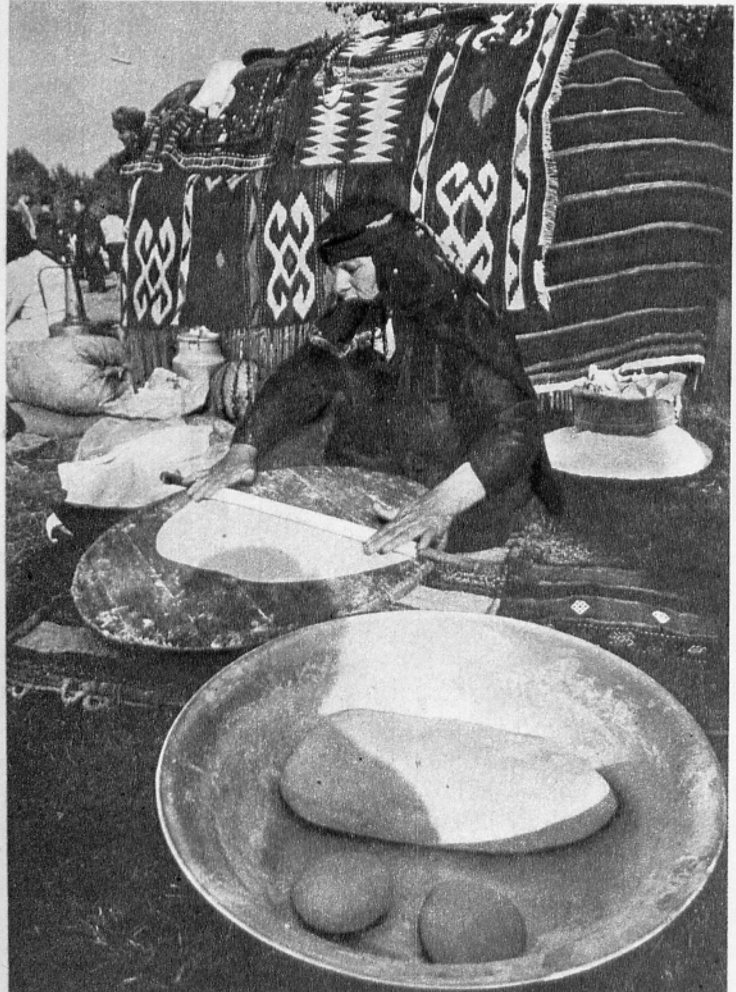
ВОСПОМИНАНИЕ

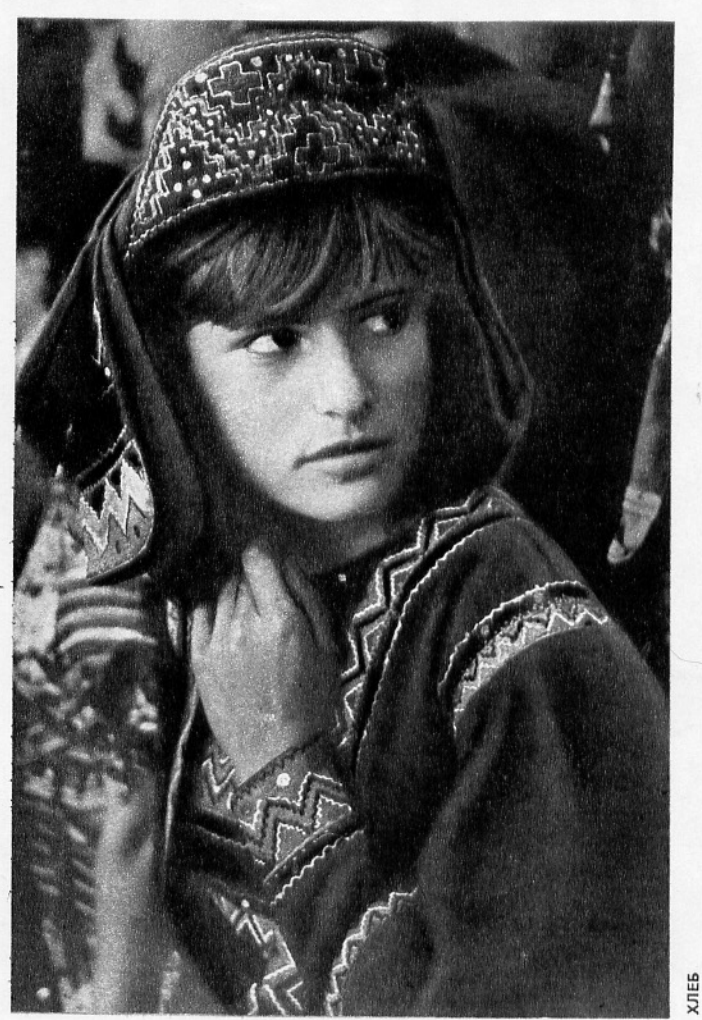
ЗУРНАЧИ СТАРОГО ТБИЛИСИ




ИГРА В НАРДЫ


БАРАБАНЩИК


ХЛЕБ


ХЕВСУРКА



«ЗА УРОЖАЙ!»

ФОТО **ШАХВАЛАДА АЙВАЗОВА**

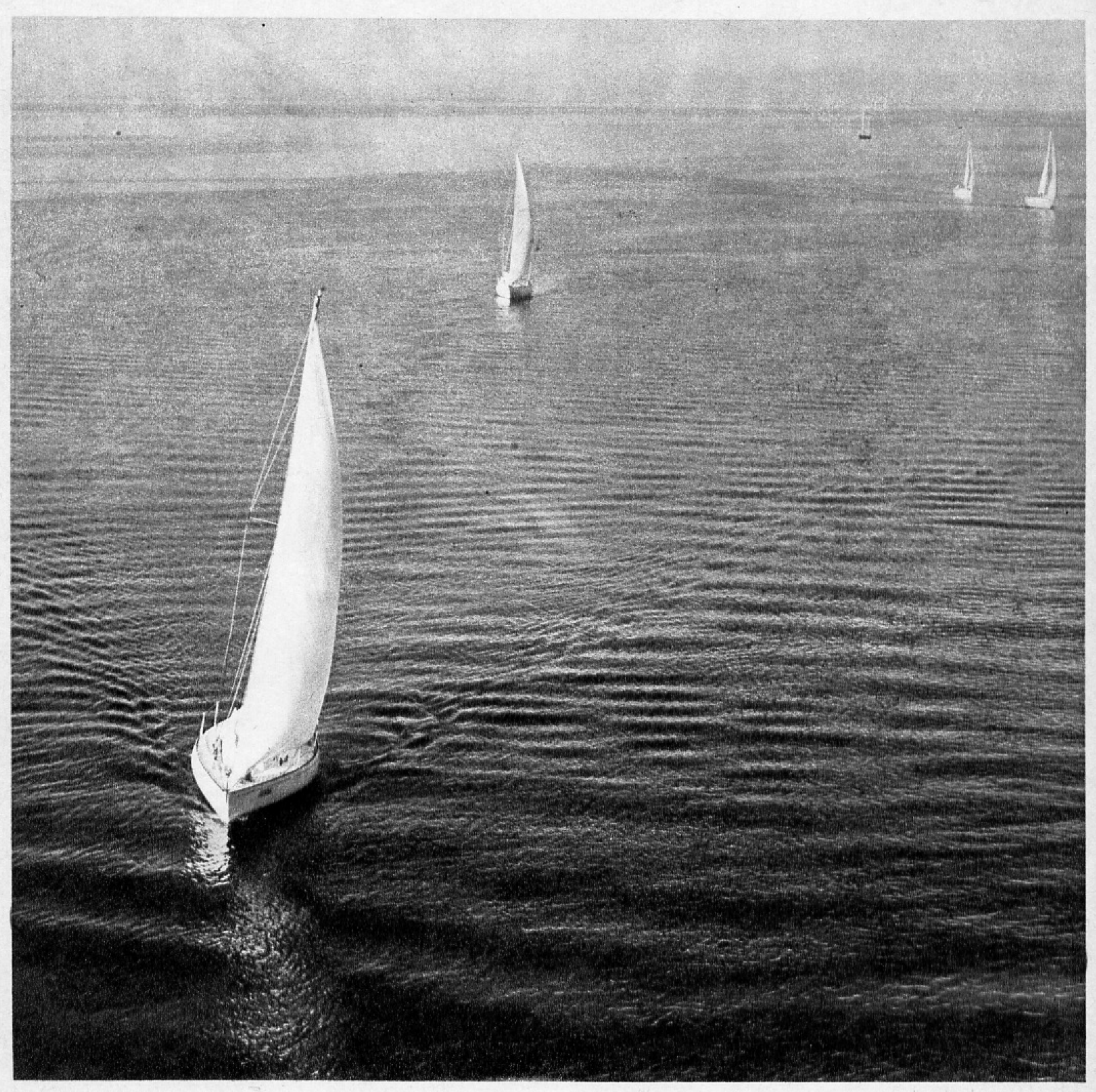
# Валерий Гуляев **Объектив и архитектура**

Существует мнение, что в художественной фотографии есть две темы: изображение человека и изображение среды, в которой он живет. Но поскольку окружающая среда не может быть ничем иным, как природой или средой искусственной, созданной человеком, то фактически двухтемье распадается на три темы. В данной статье сделана попытка раскрыть некоторые особенности «третьей темы» — архитектурной съемки и объяснить специфику восприятия архитектурных объемов с помощью законов самой фотографии как искусства, воспринимаемого визуально.
Почему же фотография и архитектура? Ведь так различны материальные результаты творчества — выставочный снимок и воплощенный в камне, бетоне и стекле замысел архитектора. Но, с другой стороны, в обоих случаях с выставки или с экскурсии по городу с собой мы уносили образ увиденного. Фотография и архитектура предстают не как изображения на бумаге или. сооружения, а как окна в мир, ограниченные в одном случае рамками кадра, в другом — рамками нашего зрения. Фотограф преподносит зрителю не эквивалент видимой действительности, а эквивалент своей мысли. Но задачу такого же характера решает и архитектор, подчиняя в своем ансамбле второстепенное главной доминанте, связывая части здания в органическое целое. В этом смысле можно говорить о сходстве «архитектурной режиссуры» объемов и пространств и методов художественной фотографии.
В любой книге по фотографии есть раздел, посвященный съемке архитектуры как документальной фиксации архитектурного сооружения. И в архитектуре уже достаточно хорошо разработаны методы использования техники фотографии [1]. В то же время на уровне творчества контакт между архитектурой и фотографией еще только устанавливается. Интересные эксперименты, например, были проведены во Львовском университете по определению траектории движения глаза при рассмотрении архитектурных фотокадров [2].
Решающую роль в восприятии фотографии и архитектуры играют особенности нашего зрения. Сейчас известно, что чувствительность к свету сетчатки глаза максимальна в центре и уменьшается к периферии. Угол четкого видения составляет около 1,5° и соответствует так называемому «желтому пятну». Угол оптимального зрения — 52—60°, а максимальный угол бинокулярного зрения колеблется от 120 до 180°, в зависимости от цвета, яркости и других условий.
То есть, человеческий глаз представляет собой одновременно нормальный объектив, «сверхширокоугольник» и мощный телеобъектив. По-видимому, в этом скрывается причина «необычности» снимков, сделанных «широкоугольником» и телеобъективом по сравнению с нормальной оптикой. Зритель, располагая фотографию в пределах угла оптимального зрения, видит изображенное на снимке пространство под совершенно другим углом. В одном случае — впрессовывает в рамки кадра «Фиш-ай» «суперперспективное пространство», в другом — «телевик» выделяет из окружающего мира и увеличивает небольшой участок с перспективой, близкой к аксонометрии.
Особую роль в восприятии играет силуэт. Узнавание предмета, его оценка происходит при движении глаза вдоль контура объекта. Причем места перелома силуэтообразующей линии являются своеобразными концентраторами внимания. На них глаз задерживается больше [3]. Поэтому в двухмерных фотокартинах силуэт зачастую является ключом всей композиции.
Исходя из этих основных психофизиологических особенностей зрения, можно сказать, что большую часть зрительной информации человек получает через центральное поле зрения, условно ограниченное углом 60°, которое можно назвать «видовым кадром». Понятие видового кадра как элемента потока зрительных впечатлений введено в работе Е. Л. Беляевой «Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия». Отмечается, что это понятие «во многом условно, так как движение глаз человека, возможность изменить направление зрения расширяют границы кадра, однако эмоциональное воздействие именно «кадра», который человек видит прямо перед собой, является ведущим».
Видовые кадры в архитектуре и фотографии имеют общие композиционные построения — уравновешенность частей, соотношение переднего и заднего планов, акцент и другие. Следует отметить и их основные отличия: а) определенная условность архитектурного кадра и конкретность фотокадра; б) фотокадр предусматривает геометрическую перспективу, а архитектурный кадр, видимый непосредственно глазом, построен в перцептивной перспективе. Эти отличия проявляются в восприятии самого ближнего плана (до 2—3 м) и самого дальнего (в перцептивной перспективе он увеличен по сравнению с геометрической) [4]. Точка, где зрителю впервые открывается видовой кадр, называется «фиксированной точкой» — здесь человек невольно останавливает взгляд, запоминая характерные черты видимого.
Смена видовых кадров в фиксированных точках происходит, как правило, при повороте пути движения зрителя, при изменечии свойств окружающего пространства (например, при выходе из двора на широкую улицу). Понятие «фиксированная точка» объясняет во многом сходство видовых фотоснимков городов в различных фотоальбомах, книгах, на открытках, в многочисленных архивах фотолюбителей.
Следующим, более высоким уровнем восприятия является последовательность видовых кадров.
К важнейшим характеристикам кадров видеоряда относятся экспозиция кадра (время его восприятия) и его эмоциональный потенциал (степень воздействия на сознание). Здесь мы вплотную подходим к фотографическим методам — сериям видовых снимков. Слайд-фильм удивительно похож по своему восприятию на ряд видовых кадров, где роль звукового оформления играют «шумовой фон» городской улицы и знакомая символика.
Общие свойства предполагают общие приемы их использования. И это можно доказать на таком примере. Серия слайдов из 10—15 панорам оставит у зрителя впечатление монотонности, поскольку нет средних и крупных планов. А на вопрос, почему при наличии крупных планов фотосерия воспринимается лучше, ответ можно найти в чисто архитектурных экспериментах: при восприятии городской среды человек едва ли не главное внимание уделяет переднему плану, в котором находятся входы в здания, витрины магазинов, знаки-ориентиры да и встречные пешеходы [5]. Построение видеоряда подчиняется определенным закономерностям. Его разнообразие может быть достигнуто при чередовании кадров с разными эстетическими потенциалами («интересных» с «малоинтересными»). Монотонность же возникает при разности потенциалов, равной нулю. Экспозиция кадров, по мере приближения к кульминационной точке, уменьшается по нелинейной зависимости, приближенной к гармоническому ряду чисел: 1; 0,618; 0,382...
Эти закономерности можно проследить во многих архитектурных комплексах, включая такие всемирно известные шедевры, как афинский Акрополь, подробно проанализированный многими исследователями, ансамбли народного зодчества Русского Севера.
Таким образом, учитывая способность этих двух видов искусства к взаимообогащению, можно использовать в фотографии особенности восприятия архитектуры для раскрытия того или иного образа, а в архитектуре творческие приемы фотографии взять на вооружение, чтобы «режиссировать впечатления», достигая гармонии между человеком и окружающим его пространством.

---

[1] **Метелкин А. И.** Фотограмметрия в строительстве и архитектуре. — М.: Стройиздат, 1981.
[2] **Середюк И. И.** Восприятия архитектурной среды. — Львов: Вища школа, 1979.
[3] **Арнхейм Р.** Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
[4] Подробнее см. **Раушенбах Б.** Перспективные построения в живописи. — М.: Наука, 1980.
[5] **Середюк И. И.** Восприятие архитектурной среды. — Львов: Вища школа, 1979.

# Клайпедские мотивы



К. МИЗГИРИС РЕГАТА

Отделения Общества фотоискусства Литовской ССР — его своеобразные филиалы.
Они объединяют профессионалов и любителей и давно зарекомендовали себя крепкими творческими ячейками, которые воспитали немало известных теперь в республике авторов.

Художественным советом Клайпедского отделения Общества фотоискусства Литовской ССР руководит известный фотохудожник Вацловас Страукас. Состав отделения — некое математическое равенство: 20 действительных членов и 20 кандидатов. Работа насыщенная и разнообразная. Журнал уже рассказывал о его шефстве над юными фотолюбителями. Полным ходом идет подготовка к фестивалю фотоискусства, в программе которого 15 выставок, викторина, лотерея, ярмарка, другие мероприятия. Подобные мероприятия, как правило, способствуют выявлению новых талантов и дают хороший заряд для будущих открытий в творчестве.

В отделении много молодых фотографов. У них свой творческий почерк, который легко просматривается при первом взгляде на опубликованные здесь снимки. Мы привыкли к литовской фотографии репортажного уклона, публицистического характера. Снимки молодых из Клайпеды несколько иного направления. Авторов привлекает красота окружающего мира, поиски изобразительного плана. Свет, тональность, линейные построения...

Практика показывает, что люди творческие редко на этом останавливаются даже в рамках съемки «Предметного мира». Будем ждать не только изобразительных, но и сюжетных, содержательных открытий сегодняшних дебютантов из Клайпеды.

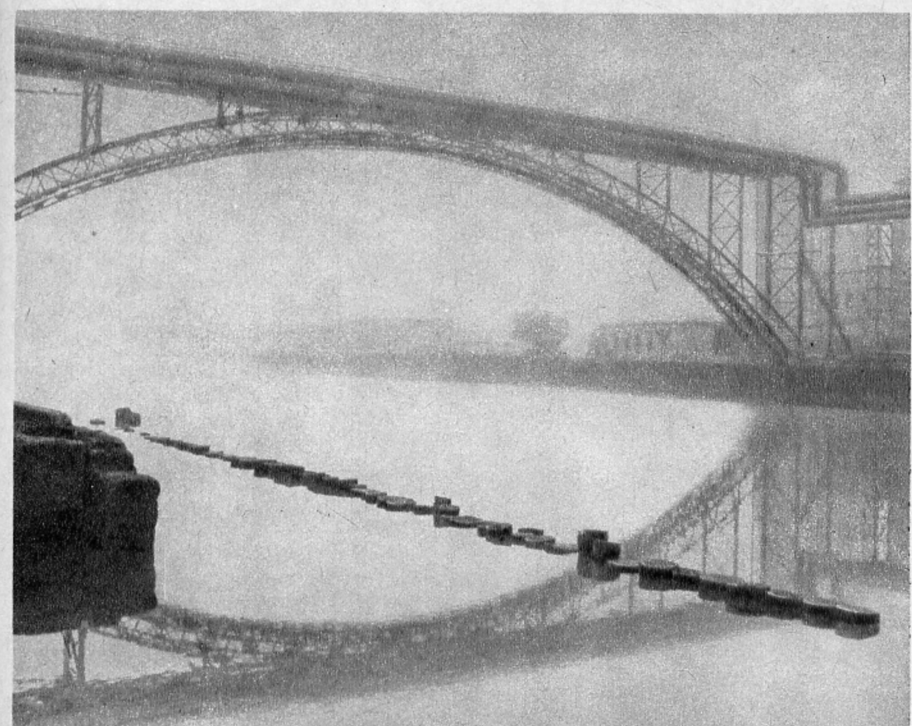
М. ПЕТРОВ



В. ТРУБЛЕНКОВ ГОРОДСКОЙ ПЕЙЗАЖ

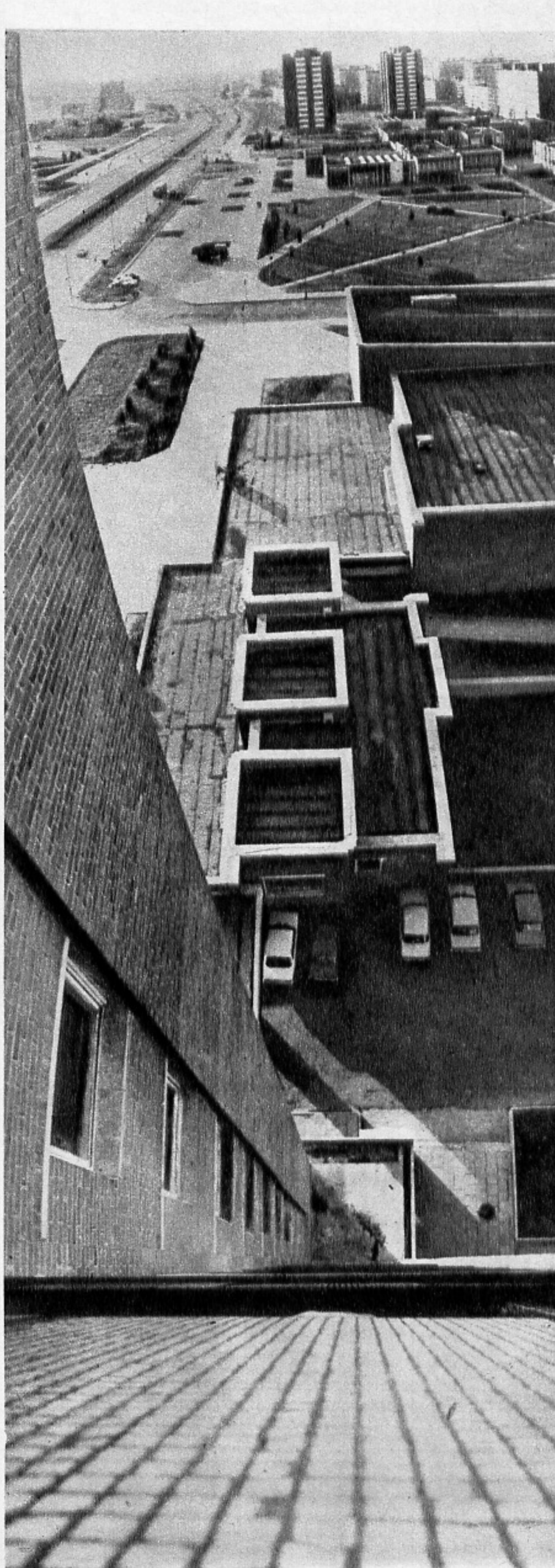
А. СТУБРА ДОРОГА

П. МАЛУКАС СКОРОСТЬ





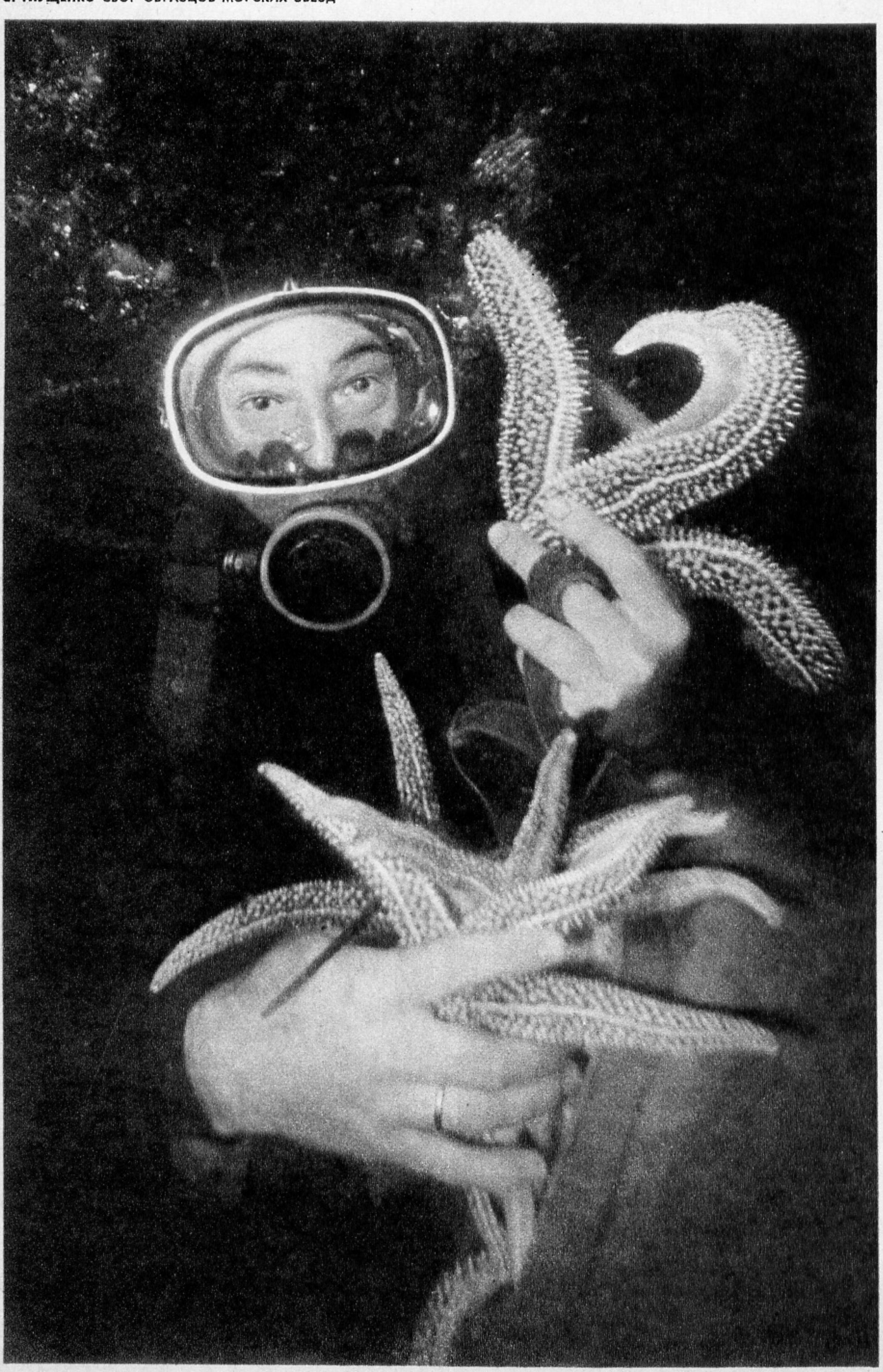




А. СТУБРА УРБАНИЗМ

# С камерой под водой

С. ГЛУЩЕНКО СБОР ОБРАЗЦОВ МОРСКИХ ЗВЕЗД



Отступив от традиционного рецензирования материалов нашего конкурса, предоставим слово руководителю клуба. В данном случае это оправдано, поскольку речь пойдет о коллективе уникальном в своем роде.

Итак, рассказ Сергея Глущенко, инструктора подводного спорта, председателя харьковского клуба подводных фотографов:

«Наш клуб создан в 1981 году при Харьковской технической школе ДОСААФ на базе сборной команды области по спортивной подводной фотографии. В нашем составе 47 человек.

В члены клуба принимается каждый, кто сможет представить не менее десяти снимков, выполненных на достаточно высоком уровне, и удостоверение пловца-подводника.

С 1980 года в Харькове проводятся традиционные соревнования по подводной фотографии, организаторы которых — клуб и городской комитет ДОСААФ. В прошлогоднем конкурсе участвовали авторы из СССР, ГДР, ЧССР.

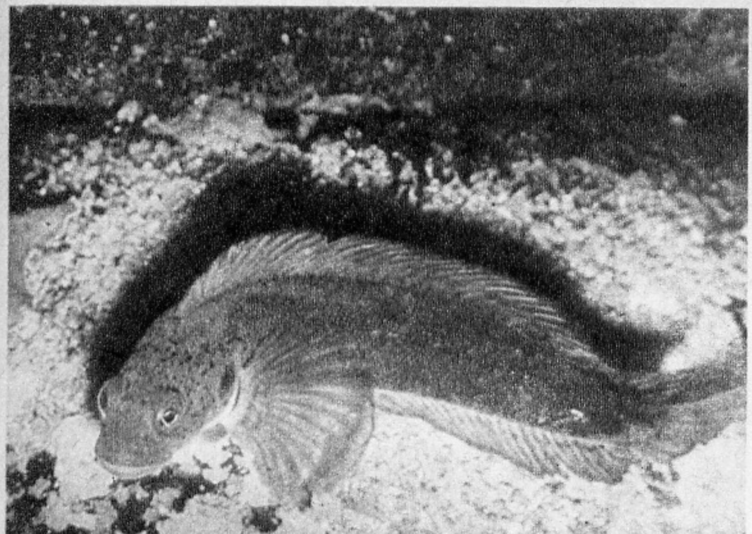
Важное значение мы придаем пропаганде охраны окружающей среды. Члены клуба участвовали в различных экспедициях народнохозяйственного значения. Они работали на Байкале вместе с сотрудниками лимнологического института. По просьбе конструкторов из объединения «Дальрыба» снимали работу трала под водой, по заданию Института биологии моря АН СССР занимались фотокиносъемкой фауны и флоры морского заповедника в Японском море, помогали киностудии «Леннаучфильм» во время съемок в Баренцевом море. Кроме этого, выполняли отдельные работы для морских геологов, археологов, нефтяников, газовиков в самых отдаленных уголках страны».

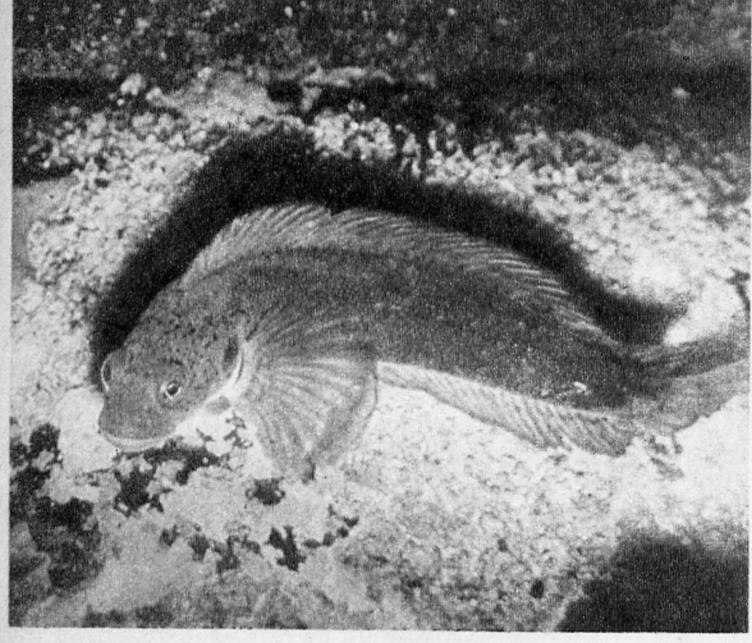
С. Глущенко обращает внимание на трудности, с которыми приходится сталкиваться в этом виде съемок: «...Фотограф должен иметь хорошую физическую подготовку, так как его снаряжение нередко достигает почти 200 кг. Плавать иногда приходится по 6—8 часов подряд и далеко не в идеальных условиях. Температура воды даже в теплом Черном море в жаркие летние месяцы на глубине всего 20 метров редко превышает 10 °С.

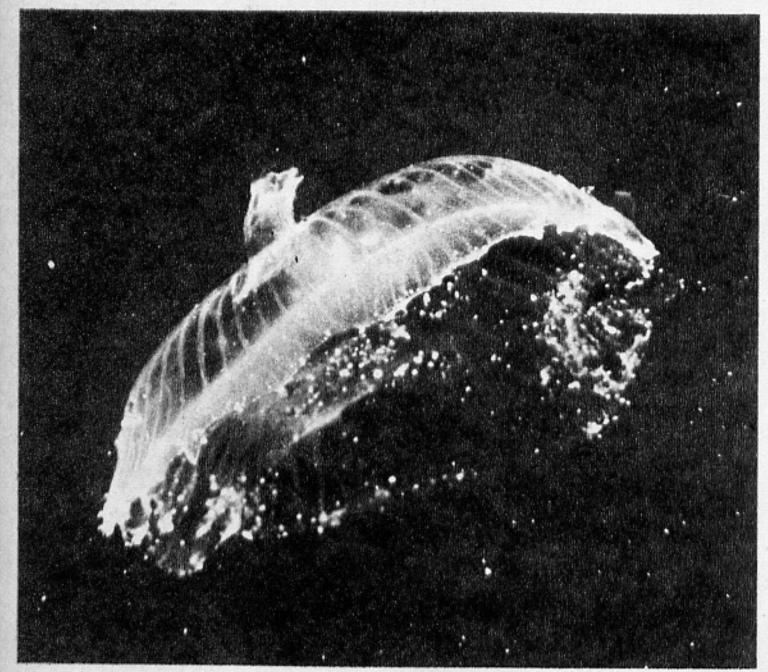
Но, несмотря на все сложности, число наших коллег непрерывно растет».

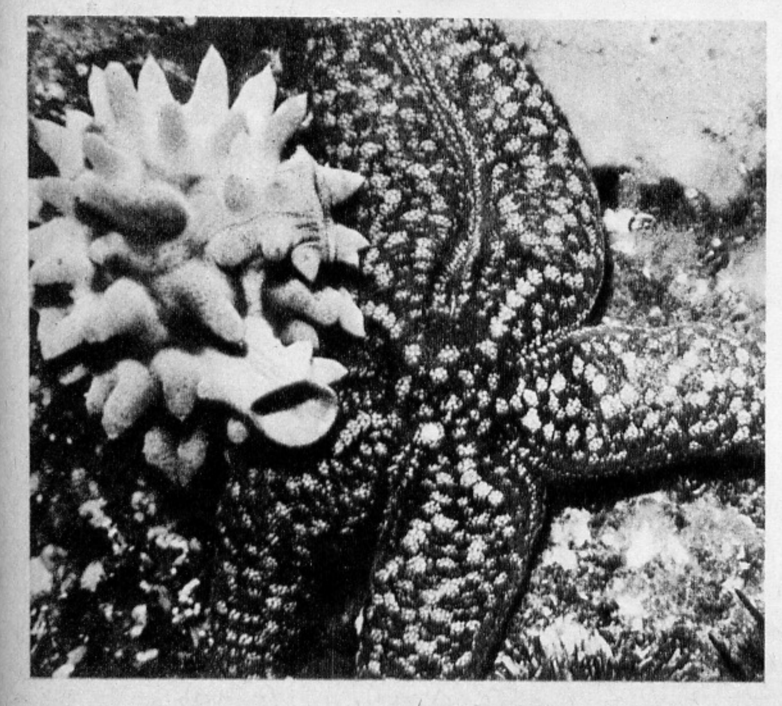
Вот такой специфический фотоклуб. Узкого, так сказать, направления. Узкого, но своеобразного и интересного.

ОТДЕЛ ФОТОЛЮБИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА









**В. КУШНИР** НАЛИМЧИК

**В. МАЦИЕВСКИЙ** МЕДУЗА

**В. КУШНИР** ЗВЕЗДА



**С. ГЛУЩЕНКО** У ПРИЧАЛА

# «Предметный мир»



В. МИХАЙЛОВСКИЙ ЭТЮД

# Из читательских конвертов...

Уважаемая редакция! Просим вас зарегистрировать фотоклуб «Иллюзион-2», созданный при Ростовском отделении Союза кинематографистов СССР. За короткий срок членами клуба сделано немало. Большим успехом пользовалась продемонстрированная в Доме кино клубная выставка «40 лет без войны». Интересно прошла встреча с членом ЦК КПСС, знатным комбайнером Дона Н. Переверзевой, о которой фотолюбители сделали коллективный фотоочерк. Интересными были и другие встречи: с олимпийским чемпионом, мастером спорта международного класса по гимнастике С. Хижняковым, также ставшим героем коллективного очерка, с эстонским кинорежиссером Ю. Мююром и его коллегами...

**Е. Лаврентьев,**
первый секретарь Ростовского отделения
Союза кинематографистов СССР

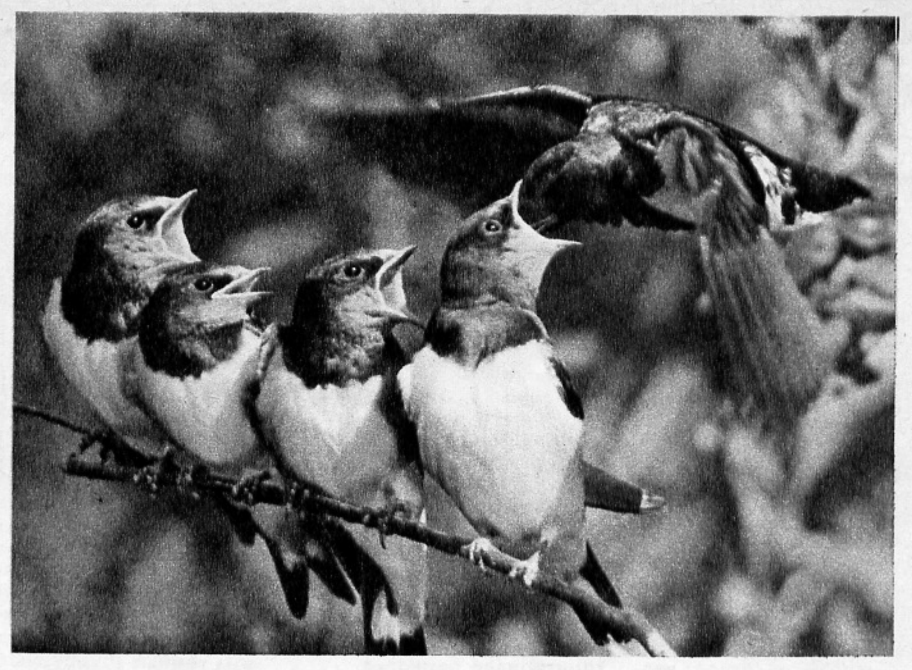
Ред.: Сообщаем всем интересующимся адрес клуба: 344022, Ростов-на-Дону, ул. Пушкинская, 215, Дом кино, фотоклуб «Иллюзион-2». Пока это единственный в стране фотоклуб, функционирующий при Союзе кинематографистов. Будем рады, если кинематографисты из других городов поддержат этот почин.

В редакцию поступили адреса нескольких новых фотоклубов:
228301, Латвийская ССР, Огрский р-н, Огрская опытная станция по садоводству, фотоклуб «Рукис».
712000, Узбекская ССР, Фергана, ул. Ленина, 10, ДК № 1, фотоклуб «Каскад».
692210, Спасск-Дальний, Почтамт, а/я № 13, городской фотоклуб «Дилетант».

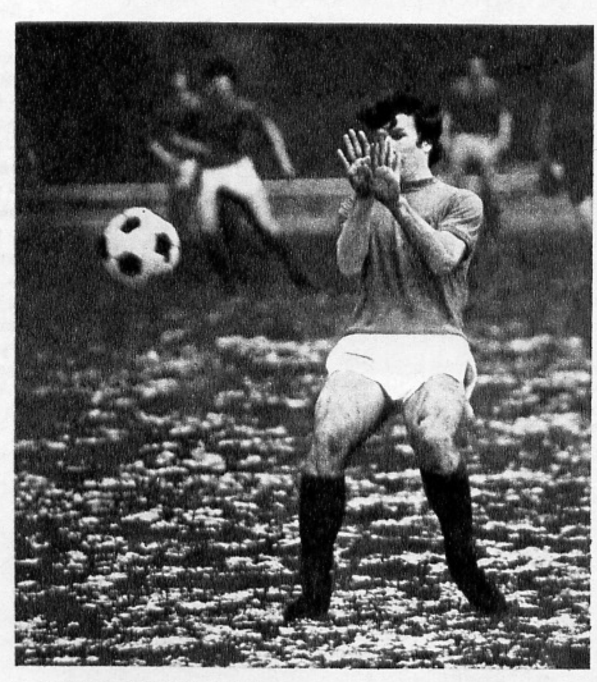
Уважаемая редакция! Хочу выразить через журнал благодарность работникам завода «Мукачевприбор». 10 лет прошло с тех пор, как я приобрел глянцеватель (№ 095112). За все это время он меня ни разу не подвел.

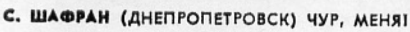
**Б. Маслов,**
Новосибирск

Ред.: С удовольствием передаем вашу благодарность работникам завода.



**В. МОРДВИНЦЕВ** (ВОЛГОГРАД) СЕМЕЙНЫЕ ХЛОПОТЫ





**С. ШАФРАН** (ДНЕПРОПЕТРОВСК) ЧУР, МЕНЯ!



**Г. БОДРОВ** (КУРСК) ДЕМАРШ

**Е. САЗОНОВ** (КАЛИНИН) ПОСЛЕДНИЙ СЕАНС



# Александр Кан **Растрирование и расцвечивание слайдов**

Арсенал средств, усиливающих выразительность цветных диапозитивов, с успехом может быть пополнен такими техническими приемами, как растрирование и дополнительное расцвечивание слайдов.

Эти приемы вполне доступны широкому кругу фотолюбителей, так как они не требуют специальной химико-фотографической обработки обращаемых цветных пленок и сложного специального оборудования.

Цель растрирования — дополнение исходного изображения структурным изображением или оригинальной цветовой окраской, что осуществляется при повторном экспонировании, то есть без проведения процессов перекопировок, цветокоррекции.

Растрирование целесообразно применять в тех случаях, когда желательно:

— уменьшить контраст уже готового диапозитива;
— уменьшить контраст оптического изображения при фотографировании;
— снизить заметность дефектов, нерезкостей, шумов;
— придать изображению графичность;
— создать фактурность на крупных фрагментах изображения, имеющих равномерную оптическую плотность;
— усилить ритмическую форму изображения.

Обычно размеры элементов растра выбирают так, чтобы они были близки к размерам наиболее мелких деталей изображения. Иногда нужный эффект дает использование более грубых структур.

По структуре растры бывают плоские (линейные, точечные, хаотические, комбинированные), а также линзовые (сферические, цилиндрические, призматические, конические и другие).

Когда говорят о параметрах растров, обычно имеют в виду их шаг, то есть соотношение размеров элементов и промежутков между ними; контраст, создаваемый растром; цвет пропускаемого излучения; фокусное расстояние линзовых элементов.

Наиболее простой прием, с помощью которого можно получить растрированный диапозитив,— это совмещение растра с готовым цветным изображением.

Сложнее обстоит дело с применением растров в съемочной камере. Здесь необходим расчет параметров съемочного процесса аналогично тому, как это делается в полиграфии при изготовлении печатных форм*.

При растрировании диапозитивов в качестве исходных растров используют отпечатки с широко распространенных полиграфических линейных или точечных растров, а также с цилиндрических линзовых растров, которые применяются для открыток с объемными или «переливающимися» изображениями.

Хаотические растровые структуры изготавливают путем фотографирования на высококонтрастном фотоматериале пористых структур, тиснений, ворса тканей и т. п. при боковом их освещении. Квазирастровые структуры нетрудно получить путем мультиэкспонирования всевозможных решеток, крон деревьев, снятых в контражуре.

С помощью линзового растра можно отпечатать различные структуры с увеличением пространственной частоты по сравнению с исходным растром. Для этой цели растр совмещают с фотослоем, который располагают в фокальной плоскости растра. Полученный блок сдвигают относительно объектива фотоувеличителя для каждой последующей экспозиции. На рисунке показана схема печати линейных растров с увеличенной пространственной частотой с помощью цилиндрического линзового растра. Расчет величины смещения несложен, если известно фокусное расстояние линз растра.

Расцвечивание изображений целесообразно применять в тех случаях, когда желательно изменить колорит снимка, получить изображения в условных цветах, создать цветовые акценты, повысить цветовой контраст и т. д. **.

Прием расцвечивания изображений часто применяют в профессиональном кинематографе и на телевидении, но при этом используют сложную аппаратуру для оптической печати фильмов, трюковые машины, а также цветное освещение.

Расцвечивание в любительской слайд-фотографии возможно, если использовать мультиэкспонирование кадров и монтаж диапозитивов.

Успешный выбор цветовых решений предполагает знание основ гармонии цвета *. Легче других признаются гармоничными цветовые сочетания наблюдаемые в природе (оттенки листвы деревьев, цвета заката и т. п.). Опыт показывает, что тенденцию к гармонии имеют комбинации светлых цветов и комбинации темных цветов; некоторые светлые цвета (желто-зеленые и оранжевые) хорошо сочетаются с рядом темных (пурпурных и синих). Гармонируют цвета похожие в том или другом отношении, например по цветовому тону, по насыщенности, по светлоте, по содержанию черного или белого. Серый цвет гармонирует с любым цветом.

Расцвечивание слайд-изображений можно осуществить разными путями. Назовем некоторые из них:

— съемка через цветные светофильтры и цветные оттененные светофильтры (с переменным по полю светофильтра коэффициентом пропускания);
— съемка в две экспозиции высококонтрастных объектов; в первой экспозиции получают передержку в светах и недодержку в тенях объекта; при повторном экспонировании кадра фотографируют цветные поверхности, которые могут быть смазанными, дефокусированными, либо резко изображенными;
— совмещение диапозитивов с оттененными светофильтрами;
— совмещение объектных диапозитивов с расцвечивающими диапозитивами, содержащими заданное распределение цветовых полей (такие распределения могут быть получены по методу фронт- и рирпроекции и другими способами);
— совмещение объектных диапозитивов с негативами объектов и цветных полей, освещенных излучениями цветов субтрактивного синтеза (пурпурным, желтым, голубым).

Практические рекомендации могут быть полезны при растрировании и расцвечивании диапозитивов любого формата, однако лучшие результаты достигаются на пленке форматом 6 см (рольфильм).

Для растрирования слайдов пригодны линейные растры с линиатурой выше 32 лин/см и цилиндрические линзовые растры с шагом от 0,2 до 0,5 мм. Последние можно использовать для контактной и проекционной печати на форматных материалах.

Растры можно вирировать, подбирая цвет и плотность штрихов в соответствии с цветовой гаммой маскируемого изображения.

Для получения растра светлых штрихов (линий) на фоне изображения в диапозитиве первого поколения используют следующую последовательность операций:

— изготовление высококонтрастного позитивного растра-маски;
— контактное совмещение растра с пленкой;
— первое экспонирование (белого фона);
— удаление растра из фотокамеры;
— второе экспонирование кадра — съемка объекта;
— переход к следующему кадру.

Растры необычных структур и переплетений, отличающиеся от простейших

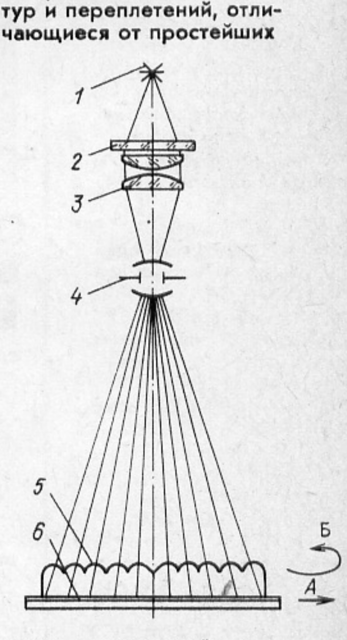



СХЕМА ПЕЧАТИ ЛИНЕЙНЫХ РАСТРОВ: 1 — ИСТОЧНИК СВЕТА; 2 — РАССЕИВАТЕЛЬ; 3 — КОНДЕНСОР; 4 — ОБЪЕКТИВ; 5 — ЦИЛИНДРИЧЕСКИЙ РАСТР; 6 — ФОТОПЛЕНКА. СТРЕЛКОЙ А ПОКАЗАНО НАПРАВЛЕНИЕ СМЕЩЕНИЯ БЛОКА РАСТР — ФОТОСЛОЙ ДЛЯ УВЕЛИЧЕНИЯ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ЧАСТОТЫ РАСТРОВОЙ МАСКИ ОТНОСИТЕЛЬНО ОБЪЕКТИВА. СТРЕЛКОЙ Б ПОКАЗАНО НАПРАВЛЕНИЕ СМЕЩЕНИЯ РАСТРА ДЛЯ ПОЛУЧЕНИЯ СЕТОК СЛОЖНОЙ СТРУКТУРЫ (ПОВОРОТ В ПЛОСКОСТИ РАСТРА)

* **Ноткина Н. М.** Технология фотомеханических процессов.— М.: Книга, 1969.
** **Панфилов Н. Д.** Фотография и ее выразительные средства.— М.: Искусство, 1981.

* **Джадд Д., Вишецки Г.** Цвет в науке и технике. — М.: Мир, 1978, с. 436—442.

линейных и точечных растров, предпочтительны для совмещения с диапозитивами. Такие растры могут быть получены путем многократного экспонирования пленки, сдвигаемой относительно растра. При использовании темных (плотных) линий на прозрачном фоне отношение ширины линии к ширине промежутка должно составлять 1 : 10. Экспозицию при съемке цветных полей для расцвечивающих диапозитивов или при мультиэкспонировании определяют с помощью экспонометра с малым углом замера по эталонному серому полю, расположенному там, где будет находиться объект при съемке. При съемке расцвечивающих цветных полей с использованием цветных бумаг, пластмасс или тканей можно в довольно широких пределах менять яркость полей и разбеливание цветового тона (изменение насыщенности цвета) путем деформации отражающих цветных поверхностей и изменения диаграммы направленности отраженного света за счет фактуры материала.

При проекции сложенных в одной рамке диапозитивов желательно, чтобы диапроектор имел увеличенную глубину резкости в пространстве предметов. Для этого используют системы с повышенной мощностью источника света (до 250 Вт) и проекционным объективом, задиафрагмированным до 1 : 5,6 или 1 : 8,0. Стандартные рамки с выравнивающими стеклами удобны не только для монтажа диапозитивов, но и для кадрирования слайд-изображения. На стекло наклеивают полоски черной бумаги, причем для этой цели можно использовать обычный резиновый клей. При этом, разумеется, возможно не только ограничение поля кадра по двум сторонам, но и поворот диапозитива на необходимый угол.

При показе серий диапозитивов (20—30 штук) нежелательно повторение одинаковых приемов растрирования. Необходимо разнообразие технических приемов, чтобы каждый конкретный прием не ощущался как доминирующий в данной серии.

При комбинировании цветных диапозитивов необходимо иметь в виду, что благоприятны сочетания предметных и абстрактных картин, диапозитивов нормального контраста и низкоконтрастных расцвечивающих диапозитивов, резких, хорошо деталированных изображений и несколько расфокусированных или смазанных изображений.



# Мультиэкспозиция при театральной съемке

Как часто, рассматривая пробные отпечатки съемки, мы сетуем на собственную несообразительность, пытаемся комбинировать из однотипного материала что-нибудь оригинальное. Гораздо реже репортер, представляя себе возможные варианты будущих снимков, заранее, целенаправленно делает заготовки и, более того, особым образом настраивает аппаратуру.

Любая новая фотография известного артиста должна обладать и своей фотографической новизной. И если трудно воздействовать на композицию основного изображения (например, снимая по ходу концерта), то можно привнести в снимок дополнительные изображения, ту характерную атрибутику театрального действия, которая и составляет сумму зрительских впечатлений, но редко концентрируется в одном кадре. Такая работа требует профессиональной точности, предвидения конечного результата и быстрой реакции на непредсказуемое развитие событий.

Литературный монолог М. Жванецкого фотограф Николай Болотин изобразительно решает плотным, почти непрерывным чередованием портрета артиста в разных эмоциональных состояниях (фото 1). Технически это реализуется настройкой камеры на взвод затвора с проскальзыванием мерного валика на 2/3 длины кадра. В результате получился «непрерывный» кадр 24×90 мм. Тот же прием был применен и при съемке «тройного» портрета А. Пугачевой (фото 2). Но в этом случае камера была настроена на протяжку 1/2 длины кадра. В обоих случаях требовалось точно запоминать каждую предыдущую зафиксированную на пленке фазу движения артистов. Достаточно слабое освещение заднего плана позволило не изменять экспозицию относительно исходной.

Кадр общего плана сцены (фото 3) снят с отключением протяжки пленки и повторной экспозицией. Дополнительное изображение люстры концертного зала было снято в «нерезкости» с «заниженной» на 2 ступени экспозицией. Для первой экспозиции кадра использован объектив с F=35 мм, а для второй — объектив с F=200 мм.

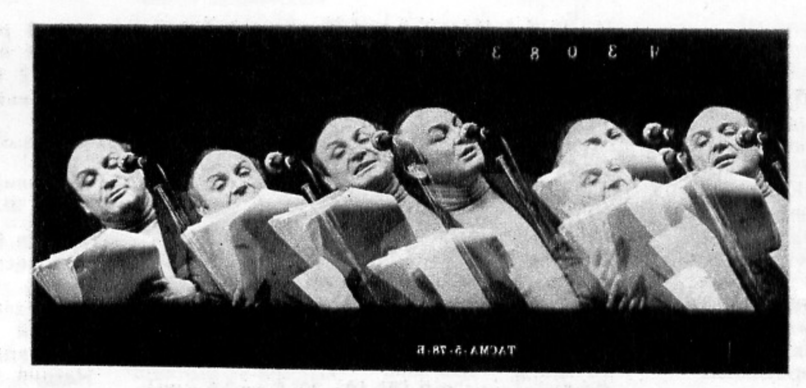


ФОТО 1. МУЛЬТИЭКСПОЗИЦИЯ С ПРОСКАЛЬЗЫВАНИЕМ МЕРНОГО ВАЛИКА НА 2/3 ДЛИНЫ КАДРА. «ПРАКТИКА LTL», ОБЪЕКТИВ С F=200 мм; 4,5—1/250 с; ПЛЕНКА НК-2; КАДР 24×90 мм



ФОТО 2. МУЛЬТИЭКСПОЗИЦИЯ С ПРОТЯЖКОЙ ПЛЕНКИ НА 1/2 ДЛИНЫ КАДРА. «ПРАКТИКА LTL», ОБЪЕКТИВ С F=200 И 80 мм (СРЕДНИЙ ФРАГМЕНТ)

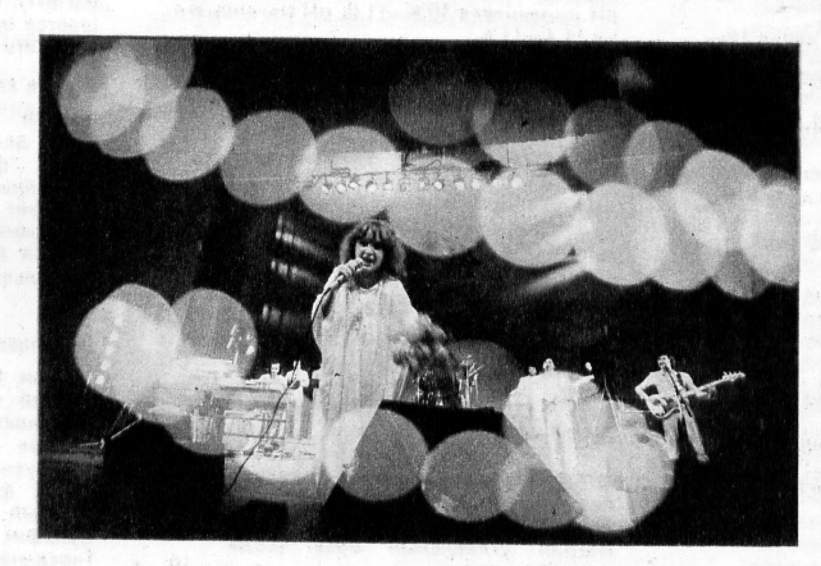


ФОТО 3. ДВОЙНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ. «ПРАКТИКА LTL», ОБЪЕКТИВ С F=35 И 200 мм. ВО ВТОРОЙ ЭКСПОЗИЦИИ — ИЗОБРАЖЕНИЕ ЛЮСТРЫ РАСФОКУСИРОВАННО

ФОТО Н. БОЛОТИНА

П. ИВЧЕНКО

# Для вашей лаборатории

## «ФОМАКОЛОР ПМ-20»

Цветная бумага «Фомаколор ПМ-20» производства ЧССР предназначена для печати с цветных маскированных негативов, то есть с пленок типа «Орвоколор NC-19», «ЦНД» и «ЦНЛ», «Агфаколор ЦНС», «Кодаколор-II». Возможна печать на этой бумаге и с немаскированных негативов (пленка ДС-4), но для получения правильной цветопередачи необходимо вводить большие значения корректирующих фильтров: желтый (130—210%), пурпурный (80—150%), которые по сумме общей плотности близки к нормальной плотности маски на маскированных пленках.

Бумага «Фомаколор ПМ-20» отличается высокой белизной и при правильной обработке — прекрасной цветопередачей и хорошим качеством изображения. Обработка фотобумаги может вестись при защитном фильтре № 166 (лампа 15 Вт, расположенная не ближе 1,5 м).

Фирма рекомендует несколько режимов и рецептур обработки этой бумаги. (Прежний, более доступный для фотолюбителя режим предусматривал самостоятельную обработку в цветном проявителе ФЛ-107 или ФЛ-108, стоп-ванне ФЛ-133, отбеливающе-фиксирующей ванне ФЛ-153 и стабилизаторе ФЛ-185. Рецептура опубликована в нашем журнале («СФ», 1977, № 4), где приведены также режим и рецептура обработки фотобумаги «ПН». Уточненный нормальный режим для обработки фотобумаги «Фомаколор ПМ-20» выглядит так:

Цветное проявление 20±0,25° С — 5 мин или 25±0,25° С — 3,5 мин.

Промывка в проточной воде 14—20° С — 0,5 мин.

Стоп-ванна 18—20° С — 5 мин или 20—25° С — 3,5 мин.

Промывка 14—20° С — 5 мин или 18—20° С — 3,5 мин.

Отбеливающе-фиксирующая ванна 18—20° С — 5 мин или 20—25° С — 3,5 мин.

Интенсивная промывка 14—20° С — 10 мин или 18—20° С — 7 мин.

Стабилизация 18—20° С — 5 мин или 20—25° С — 3,5 мин.

Сушка или глянцевание (максимальная температура 105° С).

Состав регенератора ФЛ-133Р (для стоп-ванны) следующий:

| | |
|---|---|
| Тиосульфат натрия крист. | 250 г |
| Метабисульфит калия | 25 г |
| Уксусная кислота ледяная | 10 мл |
| Вода | до 1 л |

Стабилизатор можно приготовить по рецепту ФЛ-181:

| | |
|---|---|
| Оптический отбеливатель Тинопал-2 Гейги | 3 г |
| Натрий уксуснокислый крист. | 15 г |
| Формалин 40% | 30 мл |
| Вода | до 1 л |

pH раствора 7,4±0,2

Существенно лучший результат может быть обеспечен при обработке по новой фирменной рецептуре, которой соответствует состав готового набора SM-20. Это растворы ФЛ-106, ФЛ-134, ФЛ-155 и ФЛ-185. Принципиальная особенность новой рецептуры заключается в использовании специального проявляющего вещества, выпускаемого фирмой «Агфа-Геверт» под индексом Ас-60 (LA-196: N-бутил-N-ω-сульфобутил-парафенилендиамин), которое обеспечивает более насыщенные краски изображения.

### Режим обработки

Проявление (рецепт ФЛ-106) 20±0,25° С — 5 мин, 25±0,25° С — 3 мин.

Интенсивная промывка 14—20° С — 2,5 мин или 25° С — 1,75 мин.

Стоп-ванна ФЛ-134 18—20° С — 5 мин, 20—25° С — 1,75 мин.

Отбеливающе-фиксирующая ванна ФЛ-155 18—20° С — 5 мин, 23—25° С — 3,5 мин.

Интенсивная промывка 14—20° С — 10 мин, 18—20° С — 5,25 мин.

Стабилизация ФЛ-185 18—20° С — 2,5 мин, 20—25° С — 1,75 мин.

Сушка или глянцевание (максимальная температура 105° С).

### Рецептура растворов

| Цветной проявитель ФЛ-106 | | Регенератор ФЛ-106 Р |
|---|---|---|
| **Раствор А:** | | |
| Гидроксиламин сульфат | 4 г | 7 г |
| Ас-60 (LA-196) | 6,5 г | 9,75 г |
| Вода | до 0,5 л | 0,5 л |
| **Раствор Б:** | | |
| Гексаметафосфат натрия | 2 г | 2 г |
| Сульфит натрия безв. | 4 г | 6 г |
| Калий углекислый безв. | 100 г | 100 г |
| Едкий натр | — | 4,5 г |
| Калий бромистый | 1 г | 0,75 г |
| Вода | до 0,5 л | 0,5 л |

Раствор Б постепенно приливается к раствору А.

pH проявителя 10,8—11,0; pH регенератора 11,4—11,6

| Останавливающе-фиксирующая ванна ФЛ-134 | | Регенератор ФЛ-134Р |
|---|---|---|
| Трилон Б | 2 г | 2 г |
| Натрий тетраборнокислый крист. (бура) | 28 г | 20 г |
| Калий фосфорнокислый однозамещен. крист. | 25 г | 25 г |
| Сульфит натрия безв. | 1 г | 4 г |
| Ас-452 (LA-279)* | 0,5 г | 0,7 г |
| Тиосульфат натрия крист. | 110 г | 160 г |
| Вода | до 1 л | 1 л |
| pH 7,1—7,3 | | pH 6,4—6,8 |

Отбеливающе-фиксирующая ванна ФЛ-155. Регенератор не рекомендуется

| | |
|---|---|
| Трилон Б | 10 г |
| Натрий углекислый безв. (сода кальциниров.) | 10 г |
| Хелатонат (комплексная соль трехвалентного железа и натрия этилендиаминтетрауксусной кислоты двухводная) | 40 г |
| Сульфит натрия безв. | 2 г |
| Калий роданистый | 10 г |
| Калий йодистый | 1 г |
| Ас-452 (LA-279) | 1,5 г |
| Тиосульфат натрия крист. | 160 г |
| Вода | до 1 л |

pH 7,4—7,6

| Стабилизирующая ванна ФЛ-185 | | Регенератор ФЛ-185Р |
|---|---|---|
| Трилон Б | 0,25 г | 0,5 г |
| Оптический отбеливатель Рэлюкс БА или Рэлюкс БСУ | 1 г | 2 г |
| Натрий уксуснокислый крист. | 5 г | 5 г |
| Натрий тетраборнокислый крист. (бура) | — | 5 г |
| Формалин 40%-ный | 60 мл | 80 мл |
| Вода | до 1 л | 1 л |

pH основной ванны 6,5—7,5, pH регенератора — 8,5—8,7

Порядок добавки регенераторов во все растворы описан в указанной выше статье («СФ», 1977, № 4). Следует обратить внимание, что проводить регенерацию целесообразно даже в любительских условиях, так как это позволяет не менее чем в 5 раз увеличить количество обрабатываемого в данном объеме растворов материала. Без регенерации истощаемость растворов составляет: для проявителя 0,5—0,8 м², для стоп-ванны 1—1,5 м², для отбеливающе-фиксирующей ванны 1—1,5 м², для стабилизатора 1—2 м².

Наш читатель Януш Томски (Зелена Гура, ПНР) сообщил редакции, что при массовой обработке стабильные и производительные результаты дает рецептура, приведенная в польском журнале «Фото», 1977, № 1. Автор статьи Р. Келих рекомендует в качестве проявителя использовать рецепт ФЛ-108 с возможной заменой Т-32 на 3 г ТСС (ЦПВ-1). Нужно учесть, что при этом повышается опасность кожного раздражения и работать необходимо только в перчатках.

### Состав стоп-ванны

| | |
|---|---|
| Натрий тетраборнокислый крист. (бура десятиводная) | 30 г |
| Калий фосфорнокислый однозамещенный | 25 г |
| Сульфит натрия безв. | 8 г |
| Тиосемикарбазид | 2 г |
| Натрий бензолсульфиновокислый | 0,5 г |
| Тиосульфат натрия крист. | 200 г |
| Вода | до 1 л |

### Отбеливающе-фиксирующий раствор

| | |
|---|---|
| Трилон Б | 25 г |
| Натрий тетраборнокислый крист. | 30 г |
| Комплексная соль трехвалентного железа и натрия этилендиаминтетрауксусной кислоты двухводная | 30 г |
| Калий фосфорнокислый однозамещенный | 15 г |
| Сульфит натрия безв. | 2 г |
| Тиосемикарбазид | 3 г |
| Тиосульфат натрия крист. | 200 г |
| Вода | до 1 л |

### Стабилизирующий раствор

| | |
|---|---|
| Трилон Б | 0,2 г |
| Формалин 40%-ный | 80 мл |
| Уксуснокислый натрий | 2 г |
| Оптический отбеливатель | 1 г |
| Вода | до 1 л |

* Состав и формула реактива Ас-452 фирмой не раскрыты.

При кюветной обработке в любительских или полупрофессиональных условиях тиосемикарбазид можно заменить равным количеством тиокарбамида (тиомочевины).
Температура всех растворов — 20° С: проявители — с точностью до 0,5° С, остальные растворы — до 2° С. Температура промывной воды — 15—22° С.
Время проведения операций (в мин):

| | |
|---|---|
| Проявление | 6 |
| Промывка | 0,3 |
| Стоп-ванна | 5 |
| Промывка | 5 |
| Отбеливающе-фиксирующая ванна | 6 |
| Промывка | 10 |
| Стабилизатор | 1 |

Януш Томски указывает, что как в этом, так и в других режимах обработки промывку после проявления лучше проводить в интенсивном потоке воды в течение 2,5—3 мин, что заметно улучшает передачу желтых тонов.
При приготовлении растворов рекомендуется контролировать величину pH, так как этот тип бумаги чувствителен к ее изменению и поэтому возможно появление дефектов (например, металлических пятен).

А. ШЕКЛЕИН

## ФОТОПЛЕНКА ЦО-65

В продаже появилась цветная обращаемая фотопленка ЦО-65, предназначенная для съемок при дневном освещении. По просьбе читателей публикуем характеристики пленки и рецептуру ее обработки, присланные нам производственным объединением «Свема».
Светочувствительность — не менее 65 ед. ГОСТа. Разрешающая способность — 68 лин/мм, минимальная оптическая плотность вуали каждого слоя — 0,25; коэффициент контрастности — 1,9÷2,4; максимальная оптическая плотность каждого слоя — не менее 2,3.

**Рецептура растворов для черно-белого проявления**

| | |
|---|---|
| Соль динатриевая этилендиаминтетрауксусной кислоты (Трилон Б) (ГОСТ 10652-73 «ч») | 2 г |
| Сульфит натрия безводный (ГОСТ 5644-75 «чда») | 40 г |
| Натрий тетраборнокислый, 10-водный (ГОСТ 4199-76) | 15 г |
| Гидрохинон (ГОСТ 19627-74 марки «А») | 4,5 г |
| Фенидон (ТУ 6—09-4057-75 «ч») | 0,25 г |
| Калий углекислый (ГОСТ 4221-76 «ч») | 20 г |
| Калий бромистый (ГОСТ 4160-74 «чда») | 2 г |
| Калий роданистый (ГОСТ 4139-75 «чда») | 2,5 г |
| Калий йодистый (ГОСТ 4232-74 «чда») | 0,01 г |
| Вода | до 1 л |

pH = 10,0±0,1

**Цветной проявляющий раствор**

Раствор А

| | |
|---|---|
| Соль динатриевая этилендиаминтетрауксусной кислоты (Трилон Б) (ГОСТ 10652-73) | 1 г |
| Гидроксиламин сернокислый (ГОСТ 7298-79 «чда») | 1,2 г |
| ЦПВ-1 (ГОСТ 51301-73 «ч») | 4 г |
| Вода | до 0,5 л |

Раствор Б

| | |
|---|---|
| Соль динатриевая этилендиаминтетрауксусной кислоты (Трилон Б) (ГОСТ 10652-73 «ч») | 1 г |
| Калий углекислый (ГОСТ 4221-76 «хч») | 75 г |
| Сульфит натрия безводный (ГОСТ 5644-75 «чда») | 2 г |
| Калий бромистый (ГОСТ 4160-74 «чда») | 2 г |
| Вода | до 0,5 л |

Раствор А вливается в раствор Б при перемешивании.
pH = 10,9±0,1

**Отбеливающий раствор**

| | |
|---|---|
| Калий железосинеродистый (ГОСТ 4206-75 «хч») | 100 г |
| Калий бромистый (ГОСТ 4160-74 «чда») | 35 г |
| Калий фосфорнокислый однозамещенный (ГОСТ 4198-75) | 5,8 г |
| Натрий фосфорнокислый двузамещенный 12-водный (ГОСТ 4172-76) | 4,3 г |
| Вода | до 1 л |

pH = 6,3±0,1

**Фиксирующий раствор**

| | |
|---|---|
| Тиосульфат натрия кристаллический (ГОСТ 244-76 «ч») | 160 г |
| Аммоний сернокислый (сульфит аммония) очищенный (ГОСТ 10873-73) | 80 г |
| Вода | до 1 л |

pH = 6,6±0,1

Вещества должны растворяться в указанной последовательности. Останавливающий раствор с уксусной кислотой при ручной обработке в бачках может быть заменен дубяще-останавливающим раствором следующего состава:

| | |
|---|---|
| Квасцы алюмокалиевые (ГОСТ 4329-77) | 20 г |
| Вода | до 1 л |

pH = 3,7—4,2

**Режим обработки**

1. Черно-белое проявление 7—11 мин при 25±0,3°С (время проявления указано на упаковке).
2. Промывка 2 мин при 15±3° С.
3. Останавливающая ванна 2—3 мин при 20±1° С.
4. Промывка 5 мин при 15±3° С.
5. Засветка 2—3 мин лампой накаливания мощностью 300 Вт, расположенной на расстоянии 1 м от фотопленки, поочередно со стороны эмульсии и подложки.
6. Цветное проявление 8—12 мин при 25±0,3° С (время проявления указывается на упаковке).
7. Промывка 20 мин при 15±3° С.
8. Отбеливание 5 мин при 20±1,0° С.
9. Промывка 5 мин при 15±3,0° С.
10. Фиксирование 5 мин при 20±1,0° С.
11. Окончательная промывка 10 мин при 15±3° С.

Ю. ИВАНОВ,
главный технолог по цветным кинофотоматериалам П/О «Свема»



# Отвечаем читателям

**На вопросы читателей отвечает автор статьи «Работа с monoваннами» («СФ», 1981, № 11) Б. Поликарпов.**

● Почему при обработке экспонированных фотоматериалов в моованне наблюдается падение их светочувствительности?
**А. Морозов,**
Днепропетровск

Это явление объясняется значительным растворением части экспонированных зерен бромистого серебра гипосульфитом натрия, входящим в состав монованны, что не наблюдается при обычном, раздельном проявлении. Гипосульфит как бы «съедает» часть тех зерен, которые могли бы быть проявлены в обычных проявителях.

● Сколько времени могут находиться пленки или отпечатки в монованне?
**В. Попов,**
Севан

Для каждой монованны есть свое, строго определенное время, после которого почти мгновенно останавливается формирование изображения на отпечатке или негативе. Если вы захотите «дожать» детали отпечатка длительностью пребывания его в монованне, то это не удастся, хотя при обычном проявлении этот прием распространен. В этом смысле работа монованны представляет собой новый, автоматический процесс, весьма удобный для одновременной обработки большого количества фотоматериалов.

● В чем причина появления желтизны на отпечатках после монованны?
**В. Фомин,**
Новосибирск

Появление желтой окраски отпечатков или желтых пятен после монованны объясняется недостаточной или плохой промывкой. При плохой промывке присутствие остатков гидрохинона в фотослое при наличии высокощелочной среды создает благоприятные условия для возникновения желтой неустранимой окраски на отпечатках. Не рекомендуется рассматривать отпечатки на воздухе после монованны, до промывки, надо сразу переносить их на 3—4 мин в проточную воду. Иногда желтые пятна получаются из-за применения в составе монованны испорченного влагой едкого натра.

# Сергей Костромин **Позитивный процесс: цели и средства**

## ОСНАЩЕНИЕ ЛАБОРАТОРИИ

Комплект оборудования для работы с графическими оригиналами может включать помимо штифтовой копировальной рамки и другое более совершенное диффузно-рассеивающее устройство — контактный копировальный прибор с использованием импульсной лампы (рис. 1). Прибор автономен по источнику света и электропитанию. Размер рабочего кадра определяется сечением световода. Рекомендуемый формат — 58×72 мм. Веса цветосмесительного устройства достаточно для контактного копирования цветных слайдов и изготовления изополихромных изображений.

Свет от импульсной лампы **1** направляется на матовое стекло **2**, затем ограничивается диафрагмой типа «кошачий глаз» **3** и после отражения от структурного зеркала **4** подается на вход световода **5**. Световод, выполненный из дюралюминия, снабжен на входе и выходе матовыми пластинами из оргстекла **6**. Выход световода защищен сверху стеклом **7**. Сборка фотопленок **8** устанавливается на четыре штифта **9** и прижимается поролоновой подушечкой **10**, которая приклеена к подвижной пластине **11**. Пластина через пружинную подвеску **12** соединена с основанием **13**, которое откидывается в сторону на оси при закладке пленки и ограничивается уступом при подготовке к контратипированию. Прижим подвижной пластины осуществляется якорями **14** к электромагнитам **15**. Система подвески подвижной пластины и электромагнитное притягивание надежно обеспечивают смену контратипов в полной темноте.

Питание лампы ИФК-120 — от стабилизированного источника — 297 В (рис. 2). Стабилизация осуществляется двумя последовательно включенными стабилитронами Л1, Л2. О полном заряде батареи емкостей С1÷С10 сигнализирует тиратрон Л3, момент зажигания которого настраивается резисторами R7, R8. Такая схема обеспечивает на выходе стабилизатора напряжение —297±1 В при изменении напряжения в сети 220±20 В. Время полного заряда до максимальной емкости около 15 с. Энергия вспышки определяется комбинацией емкостей С1÷С10. Если конденсаторы включать последовательно друг за другом, то величина импульса будет удваиваться, достигнув значения около 120 Дж. Диафрагма регулирует световой поток с точностью ±3% (например, коэффициент приращения может быть кратен числам: 1,26; 1,33; 1,5; 2,0; 2,5; 3,0). Общая экспозиция при контратипировании подбирается сочетанием мощности светового импульса и площади окна диафрагмы. Целесообразно использовать флашметр («СФ», 1982, № 5).

Прибор можно упростить, осуществляя ручной прижим фотопленок без штифтового устройства и отказавшись от прецизионной диафрагмы. Усовершенствование прибора может идти по линии механизации смены контратипов, автоматического запуска импульсных ламп, теристорного регулирования мощности вспышки, индикации процессов, добавлением двух дополнительных световодов на отдельных импульсных лампах для получения меток на контратипах, с их последующим проекционным совмещением. Между стеклом **2** и диафрагмой **3** (рис. 1) можно разместить лоток для светофильтров с различной плотностью почернения.

Для пробивки отверстий в фотопленке применяются перфораторы. Конструкция их должна обеспечить получение отверстий с ровными, без заусенцев краями и с сохранением межцентровых расстояний. Для точного совмещения достаточно двух отверстий, но при проекционной печати возможно искривление свободных углов пленки в рамкодержателе. Установка пленки на четыре отверстия обеспечит равномерное растягивание материала и хорошую повторяемость результатов. Для перфорирования следует применять только безусадочную полиэфируритановую пленку на полиэтилентерефталатной основе (ФТ-41П, ФТ-101П).

Простой перфоратор (рис. 3) состоит из основания **1**, матрицы **2**, ограничителей **3**, верхнего основания **4**, пластины **5** с пунсонами **6**, прижимной подушки **7**. Для пробивки отверстий лист фотопленки **8** укладывается на основание матрицы, верхнее основание опускается вниз, при этом поролоновая подушечка прижимает пленку, а затем резким движением приводятся в действие пуансоны. Рабочие части пуансонов вытолкнут кружочки фотопленки через сквозные отверстия в нижнем основании. Материал для изготовления верхнего и нижнего основания: фанера (10—15 мм), текстолит. Матрица **2** — из инструментальной стали с закалкой рабочей зоны, пластина **5** — из стали Ст. 3. Материал для пуансонов — хвостовые части сверл ∅ 2,5. Сложность изготовления и сборки зак-

РИС. 1. СХЕМА КОНТАКТНО-КОПИРОВАЛЬНОГО ПРИБОРА С ИМПУЛЬСНОЙ ЛАМПОЙ

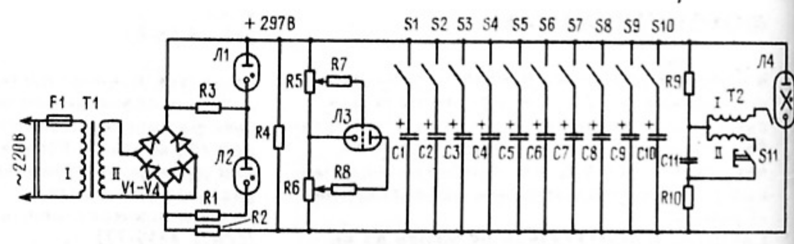



РИС. 2. ПРИНЦИПИАЛЬНАЯ ЭЛЕКТРИЧЕСКАЯ СХЕМА СТАБИЛИЗИРОВАННОЙ ФОТОВСПЫШКИ КОНТАКТНО-КОПИРОВАЛЬНОГО ПРИБОРА: Л1, Л2 — СТАБИЛИТРОНЫ СГ-1П (2 шт.); Л3 — ТИРАТРОН МТХ-90 (1 шт.) Л4 — ИМПУЛЬСНАЯ ГАЗОРАЗРЯДНАЯ ТРУБКА ИФК-120 (1 шт.); КОНДЕНСАТОРЫ: С1, С2 — К50-17 5 мкФ 300 В (2 шт.); С3 — К50-17 10 мкФ 300 В (1 шт.); С4 — К50-17 20 мкФ 300 В (1 шт.); С5 — К50-17 40 мкФ 300 В (1 шт.); С6 — К50-17 80 мкФ 300 В (1 шт.); С7 — К50-17 160 мкФ 300 В (1 шт.); С8 — К50-17 300 В + 20 мкФ 300 В (1 шт.); С9 — К50-17 500 В + 100 мкФ + 40 мкФ 300 В (1 шт.); С10 — К50-17 1300 мкФ 300 В (1 шт.); С11 — МБМ 0,1 мкФ 160 В (1 шт.); РЕЗИСТОРЫ: R1, R2 — МЛТ-2 1,6 кОм (2 шт.); R3 — МЛТ-0,5 620 кОм (1 шт.); R4 — МЛТ-1 100 кОм (1 шт.); R5, R6 — СП-1 1,0 МОм (2 шт.); R7, R8 — МЛТ-0,5 100 кОм (2 шт.); R9, R10 — МЛТ-0,5 1,0 МОм (2 шт.); V1 — V4 — ДИОДЫ Д-226 (4 шт.); F1 — ПРЕДОХРАНИТЕЛЬ 0,5 А (1 шт.); S1 — S10 — ВЫКЛЮЧАТЕЛИ ТВ2-1 (10 шт.); S11 — КНОПКА КМ1-1 (1 шт.); Т1 — ТРАНСФОРМАТОР Ш-20; I — 2800 ВИТ. ПЭЛ-0,18: II — 400 ВИТ. ПЭЛ-0,12 (1 шт.); Т2 — ИМПУЛЬСНЫЙ ТРАНСФОРМАТОР (ОТ «ФИЛ-100», «ФИЛ-102») (1 шт.)

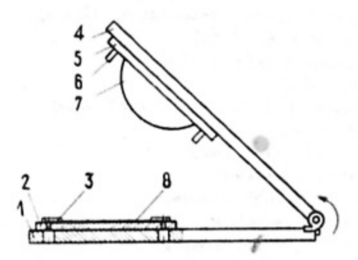
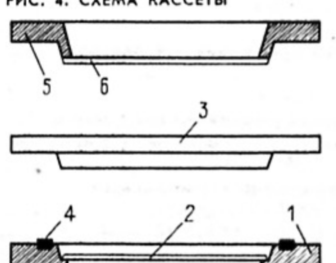



РИС. 3. СХЕМА ПЕРФОРАТОРА

РИС. 4. СХЕМА КАССЕТЫ




Продолжение. Начало см. «СФ», 1983, № 9, 10.

лючается в том, чтобы выдержать межцентровые размеры («СФ», 1982, № 11).
Репродуцирование фотоувеличителем дает высокое техническое качество получаемых негативов и практическую доступность, возможность репродуцирования по одному кадру и его быструю обработку. Возможна съемка с близких расстояний, использование нормальных или контрастных фотоматериалов, пересъемка на формат 6×9 см. Вместе с этим при работе с фотоувеличителем возникают свои сложности.
Первая из них — устранение боковой засветки фотопленки в негативодержателе во время экспонирования. Несложная в изготовлении кассета позволяет освободиться от этой трудности.
Схема кассеты представлена на рис. 4. Она состоит из основания **1** со сквозным окном. В основание вкладывается лист фотопленки **2** эмульсией вниз, сверху пленка закрывается крышкой **3**. По контуру окна основания сделана канавка, в которую вклеивается полоска черного бархата **4**, выступающая над поверхностью. Полоска исключит боковую засветку фотопленки. Основание и крышки изготавливаются из металла, текстолита или картона и красятся черной матовой эмалью. Габариты сборки определяются размерами негативодержателя, но общая толщина не должна превышать 5 мм.
Зарядка кассеты производится непосредственно перед съемкой в темноте или при красном свете, в зависимости от типа применяемой пленки.
Наводка на резкость — важный этап в репродуцировании. Методику фокусирования объектива фотоувеличителя надо отработать до автоматически повторяемых операций. Это исключит случайные ошибки и повысит стабильность результатов. Если вкладывать какой-либо негатив и проекционным способом определять положение резкости на экране стола фотоувеличителя, то это даст неверный результат. В этом можно убедиться, если убрать матовое стекло на конденсоре. На рис. 4 изображена третья часть кассеты, предназначенная для определения границ кадра и резкости. Крышка **5** повторяет крышку **3**, только в ней сделано окно, которое снизу закрыто матовой пленкой **6**. Материал для изготовления этой пленки — пленка ФТ-11, отфиксированная без проявления.
Общий порядок определения резкости таков: снять верхнюю часть колбы фотоувеличителя, вложить в негативодержатель кассету с основанием **1** и крышкой **5**. Расположить на столе фотоувеличителя оригинал, освещенный лампами. Через раздиафрагмированный объектив определить масштаб изображения и сфокусировать его на матовой пленке **6**. Конденсор на фотоувеличителе несколько увеличивает изображение, и если это неудобно, то можно наводить на резкость через лупу.
Далее объектив диафрагмируется до значения числа 8—16, затем отключается свет, кассета с пленкой вставляется вместе с негативодержателем в увеличитель, и производится экспонирование. Лампы располагаются под углом 30—60° с двух или четырех сторон. Для экспонирования можно применить один источник света, плавно и равномерно перемещая его вокруг оригинала. Удовлетворительное качество обеспечивает репродуцирование с помощью одной импульсной лампы, которую ориентируют на центр стола фотоувеличителя на расстоянии 30—50 см, затем поочередно дают световые импульсы с четырех углов.
Экспозицию можно регулировать (кроме числа диафрагмы объектива) мощностью вспышки, количеством импульсов, расстоянием между лампой и оригиналом. Репродуцирование с импульсной лампой требует навыка и соблюдения обязательного условия: в момент разряда надо закрывать глаза.
Ретушь контратипов и оценку их качества удобно производить на световом столе, роль которого может выполнять типовой светильник с двумя лампами дневного света, мощностью 20 Вт каждая. Для ретуши контратипов потребуются колонковые беличьи кисти № 1—3 и коричневая ретушерная краска № 4000-06 или другая со сходными свойствами.
По ходу описания специальных приемов позитивного процесса будут рассматриваться и другие устройства в соответствии с конкретной задачей.



# Юридическая консультация

● Имеет ли право фотолюбитель продавать свои снимки частным лицам? Если да, то на каких условиях?
**Г. Тикко,**
Эстонская ССР

«Положением о кустарно-ремесленных промыслах», утвержденным постановлением № 283 Совета Министров СССР от 3 мая 1976 года, систематическое занятие фотографией с продажей снимков не считается частно-предпринимательской деятельностью и не входит в перечень профессий, которыми запрещено заниматься в частном порядке. Отдельные, единичные случаи продажи фотографий частным лицам не регламентируются.
Если фотограф систематически продает созданные им снимки частным лицам, изображенным на фотографиях, он должен быть зарегистрирован в местных финансовых органах (райфо) и платить установленный законодательством налог.
Если фотограф создает для продажи пейзажные и постановочные фотографии, кроме регистрации в финансовых органах, необходимо разрешение художественного совета при исполкоме областного Совета.

● Каковы права автора фотографии на определенное полиграфическое оформление публикуемого снимка?
**Н. Мелихов,**
Волгоградская обл.

Полиграфическое оформление издания — газеты, журнала, книги, альбома, изомонтажного плаката и т. п.— производится художественным редактором и главным художником издательства или издания. Предложения автора по полиграфическому оформлению фотографии могут быть приняты издательством, но оно не обязано соглашаться с этими предложениями. Вопросы кадрировки при полиграфическом использовании фотографий относятся к вопросам неприкосновенности произведения и обязательно должны согласовываться с автором.

● Какова практика организации персональных фотовыставок?
**М. Загреба,**
Киев

Персональные фотовыставки, отражающие творчество одного автора, могут организовываться государственными организациями, например Министерством культуры СССР, его республиканскими и местными органами, редакциями газет и журналов, ТАСС и АПН, творческими союзами, например Союзом журналистов СССР и его органами, обществами фотолюбителей, профсоюзными организациями, дирекциями Домов культуры, клубов и т. п. Фотовыставки могут быть открытыми и закрытыми, организуемыми только для данного учреждения.
Автором фотовыставки может быть как профессиональный мастер, так и любитель фотографии, независимо от того, является он членом Союза журналистов СССР, членом фотоклуба или нет.
Фотовыставка — это идеологическое мероприятие, поэтому ее экспонаты должны просматриваться и утверждаться представителями организации или учреждения, которые несут ответственность за идеологическое и эстетическое содержание фотографий.
Выставки могут сопровождаться изданием пригласительных билетов, афиш, буклетов, каталогов в установленном порядке. Регистрация автора может оформляться выдачей справки об участии в выставке, если нет каталога.
Оформление экспонатов производится либо авторами, либо организаторами экспозиции, в зависимости от характера выставок и договоренности между автором и устроителем.
Организация-устроитель выставки несет ответственность за сохранность экспонатов и обязана обеспечить их охрану.
Утвержденных государственных расценок на произведения художественной фотографии, экспонирующиеся на выставках, нет.
В соответствии с нормами законодательства об авторском праве (абз. 4 ст. 479 ГК РСФСР и соответствующих статей ГК других союзных республик) в этом случае расценки устанавливаются по соглашению сторон применительно к ставкам на создание фотографий для печати (раздел XII «Ставок», утвержденных приказом № 314 по Министерству культуры СССР от 20 июля 1963 года).

Д. ИНДЕНБАУМ,
начальник отдела изоискусства ВААП

# По страницам иностранных изданий

Более 350 слушателей окончило Институт художественной фотографии, организованный 11 лет назад Союзом чешских фотографов. Большие заслуги, пишет журнал «Чехословацкая фотография», в основании Института, в создании учебных программ и курсов принадлежат профессору К. Грубому, который привлек к сотрудничеству опытных фотографов и теоретиков искусства. В этом году произошла большая перестройка учебного процесса. Институт является высшей ступенью в системе фотографического образования в Чехословакии. До поступления в него слушатели обучаются в народных школах. Реорганизация заключалась в приведении в соответствие программ обучения на всех ступенях.

---

Известному чехословацкому фотографу Мартину Мартинчеку исполнилось 70 лет. Ревю «Фотография-83» поместило статью о его творческом пути. Об успешной работе фотомастера, отмечается в статье, лучше всего свидетельствует внушительная кипа его фотокниг, вошедших благодаря их значимости в историю чехословацкой фотографии. Своими произведениями он выражает любовь к природе, радость и счастье, которые наполняют человека в общении с ней, любовь и уважение к человеку и в особенности к человеку простому и трудолюбивому. Работы Мартинчека заслужили общественное признание, ему присвоено звание заслуженного фотографа ЧССР.

---

Тридцать лет назад вышел в свет первый номер «Имиджа», журнала, выпускаемого Международным музеем фотографии в Джордж Истмен Хаусе (Рочестер, США). В юбилейном выпуске перепечатаны материалы из ранее вышедших номеров, в которых даются обобщенные сведения о Музее, его коллекциях, изданиях и т. д. Из множества интересных сообщений приведем один любопытный факт. Американский изобретатель Джордж Истмен, основатель фирмы «Истмен Кодак», выпускающей фотокиноаппаратуру, фотоматериалы и фотохимикалии, отправился в 1890 году в Париж для организации строительства своей фабрики. Там он встретился со знаменитым французским фотографом Надаром, который позднее стал агентом фирмы во Франции. Они сфотографировали друг друга. На портрете Истмена, сделанного Надаром с большим вкусом, пишет «Имидж», изображен удачливый молодой бизнесмен. Фотография Надара выполнена Истменом в ином стиле — это моментальный снимок, его мог сделать любой человек. Однако она сразу переносит нас в атмосферу Парижа того времени, когда мужчины носили цилиндры даже днем. Эти два снимка, продолжает журнал, сделанные великими личностями в истории фотографии, представляют два совершенно разных подхода к технике съемки.



НАДАР
ФОТО **Д. ИСТМЕНА**



Д. ИСТМЕН
ФОТО **НАДАРА**





# Впервые в музее изобразительных искусств

Настоящей фотопремьерой стало открытие в Москве в стенах Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина выставки «Мастера современной художественной фотографии Италии». Наш корреспондент Г. Ергаева встретилась с одним из ее организаторов, научным сотрудником музея Виктором Александровичем Мизиано и попросила его ответить на ряд вопросов.

**«СФ»:** — С чем связано открытие фотоэкспозиции в художественном музее, где собраны шедевры мировой культуры?

**В. М.:** — Прежде всего хочу сказать, что это не случайное явление. Фотоискусство представляет собой одно из самых разнообразных и ярких направлений художественной жизни XIX—XX веков. За свою сравнительно недолгую историю оно проявило себя сложившимся видом искусства, выработало самостоятельные и необычайно многообразные выразительные средства, дало мировой художественной культуре выдающихся мастеров, породило различные национальные школы и направления. Сегодня фотографические коллекции органично входят в собрания ряда ведущих художественных музеев мира.

Не секрет, что на протяжении XX века живопись и фотография вступали между собой в сложные отношения и связи. Некоторые открытия художников начала нашего столетия оказали влияние на формирование стилистики фотографии. Известны имена живописцев, плодотворно проявивших себя в фотоискусстве. В 20—30-е годы конструктивисты — художники и фотографы — работали бок о бок над созданием новой эстетики. В современном искусстве можно найти примеры обратного влияния фотографии на живопись, когда художники имитируют некоторые характерные для фотографии эффекты или выразительные средства. Эти связи и творческие контакты росли и крепли на протяжении XX столетия и в последнее время достигли кульминации. Взаимопроникновение современной фотографии и живописи легко обнаружить и в представленных на выставке работах.

На проходившей не так давно в нашем музее выставке «Москва — Париж» был развернут раздел французской и русско-советской фотографии. Настоящая выставка — еще одно подтверждение неослабевающего интереса к светописи.

**«СФ»:** — Будет ли в дальнейшем художественная фотография желанной гостьей музея?

**В. М.:**-Безусловно. Намечаем подготовку экспозиции современного английского фотоискусства, персональной выставки Й. Судека.

В перспективе — создание коллекции классической и современной фотографии. Хотя собрание нашего музея включает в первую очередь образцы зарубежного искусства, мы располагаем тем не менее одной из крупнейших коллекций русской и советской графики. Эту традицию мы хотим распространить и в отношении русской и советской фотографии.

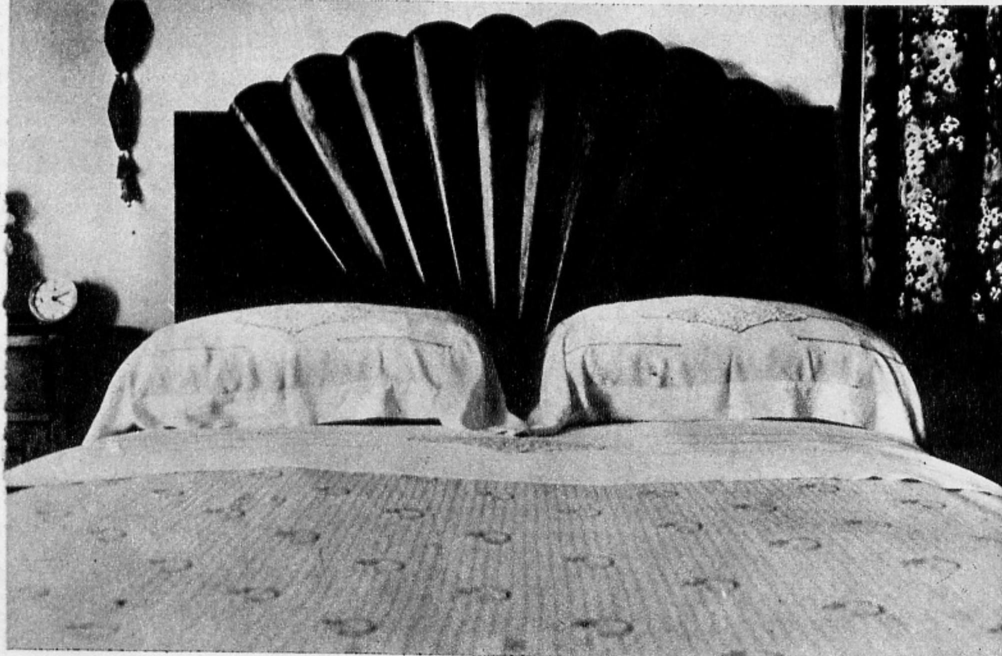
• • •

Выставка «Мастера современной художественной фотографии Италии» познакомила с творчеством пяти авторов, работы которых говорят о наиболее характерных направлениях развития современного фотоискусства этой страны.

Об истории его становления и творческих принципах некоторых фотомастеров пишет итальянский критик и фотограф Андреа Йемоло:

«Художественная фотография в Италии имеет сравнительно недавнюю историю. В послевоенный период и до начала 60-х годов в стране сформировалась интересная школа фоторепортажа. На снимках запечатлены трудности послевоенных лет, тяжелые условия жизни в южных районах страны, а также острые социальные конфликты. Увлечение репортажной фотографией привело к почти полному забвению существовавшей в Италии в 30-е годы совершенно иной ветви фотоискусства. Речь идет о таких явлениях, как экспериментальные фотокомпозиции Антона Джулио Брагилья, Луиджи Веронези. Фотография понималась этими мастерами не просто как средство документального показа реальности, но как вид искусства, обладающего собст-







венными выразительными средствами.

В начале 60-х годов в Италии фотография становится предметом оживленных искусствоведческих дискуссий. Благодаря деятельности некоторых исследователей и специализированным журналам вновь стал актуальным опыт 30-х годов. Большую роль в формировании нового поколения итальянских фотомастеров сыграло более глубокое знакомство с фотографическими школами других стран. Наконец, еще одним важным источником вдохновения и творческого формирования молодых фотографов стали некоторые новые направления изобразительного искусства.

Искусство Марио Джакомелли занимает особое место в итальянской фотографии. Он давно признан одним из ведущих современных фотографов. Его произведения экспонируются в крупнейших музеях и галереях мира. Критики, коллекционеры, фотографы часто посещают Сенигалию, небольшой провинциальный городок, где Джакомелли родился и живет поныне. Однако его нельзя назвать профессионалом в полном смысле этого слова, так как сам он не рассматривает фотографию как основную сферу своей деятельности. Уже многие годы ежедневно он посвящает восемь рабочих часов принадлежащей ему типографии.

Тем не менее этот одаренный удивительной восприимчивостью и душевной тонкостью человек может быть признан главой итальянской школы художественной фотографии. Еще в 50-е годы он сумел вывести фотоискусство в Италии на совершенно новые пути.

Фотоискусство Джакомелли близко кинематографу Витторио де Сика и Чезаре Дзаваттини, реалистическая поэтика которых включает элементы пронзительного лиризма и парадоксальной игры воображения. Поэтому оно с трудом поддается общепринятой классификации. Джакомелли трудно назвать традиционным реалистом, хотя в своих работах он всегда следует правде жизни.

Джакомелли создал собственный художественный язык, отличающийся напряженными контрастами интенсивно черных и белых тонов. В своей работе он также использует отвечающий его творческим задачам прием смазки. По по-

**МАРИО КРЕЩИ**
ИЗ СЕРИИ «РЕАЛЬНЫЕ ПОРТРЕТЫ»

воду работы над циклом «Люди юга» он рассказывает: «Эту серию я создавал, пользуясь длительной выдержкой, с тем, чтобы изображение получилось несколько «смазанным». В результате фотографии лучше передали царящую в этих местах особую атмосферу.

В 60-е годы для многих итальянских социологов, этнографов характерен интерес к южным областям страны. Увлечение это коснулось и многих фотографов, в том числе Марио Крещи.

Всматриваясь в своеобразие окружающей его реальности, Крещи отказывается от поисков колоритных сценок и фольклорных празднеств. Он все больше проникается убеждением, что фотография «должна быть использована не просто как средство документальной фиксации явлений народной культуры, но как способ отображения ее повседневного существования с присущим ей самобытным восприятием времени и пространства, прошедшего и настоящего».

Показывая самые сокровенные, будничные стороны жизни крестьян, Крещи изображает не «глубокий юг» Италии, а глубину южной народной культуры.

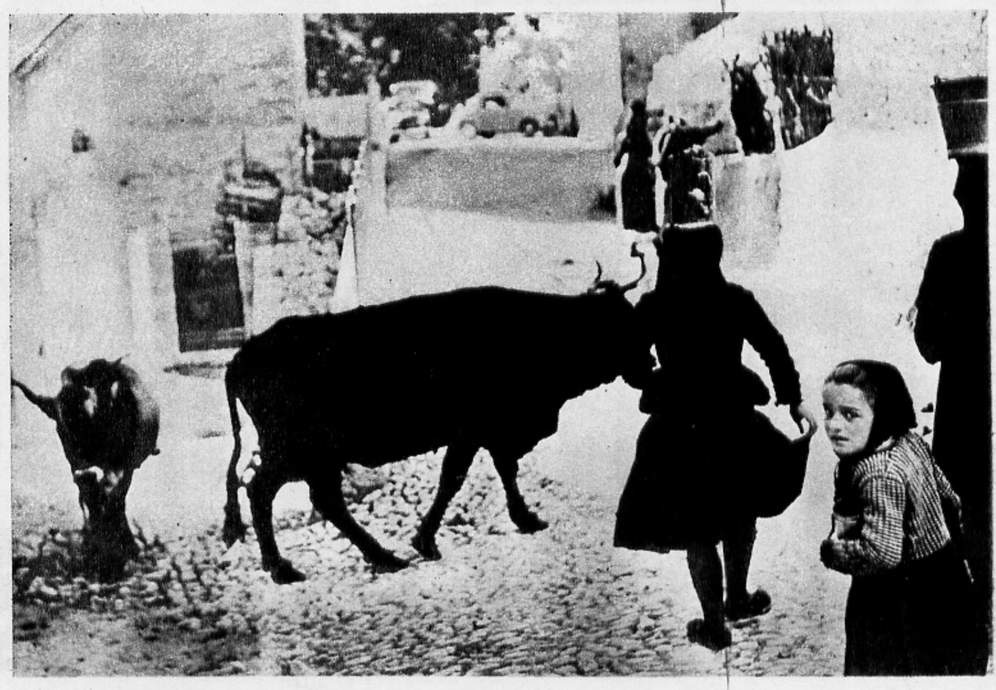
В работах, созданных в 1966 году в ходе первой поездки в Трикарико, в область Базиликата, автор внимательно наблюдал за характерными жестами, выражениями лиц, в которых проявляется свойственное крестьянскому укладу жизни восприятие времени.

В созданных им образах чувствуется искреннее желание проникнуть в сокровенные тайны крестьянского мира. Вернувшись в Базиликату через четыре года, он уже не покидает эти места.

Часто Крещи показывает семьи крестьян, демонстрирующих свои фамильные фотографии, запечатлевшие родителей, родственников, детей, свадебные сюжеты. В этих снимках Крещи видит свойственную самобытной народной культуре потребность сохранить собственные корни и одновременно живую связь с внешним миром. В связи с фотографиями Крещи вспоминается наблюдение известного американского теоретика Сюзанны Зонтаг: «С помощью фотографии каждая семья создает укрепляющие ее единство собственную иллюстративную хронику и иконогра-





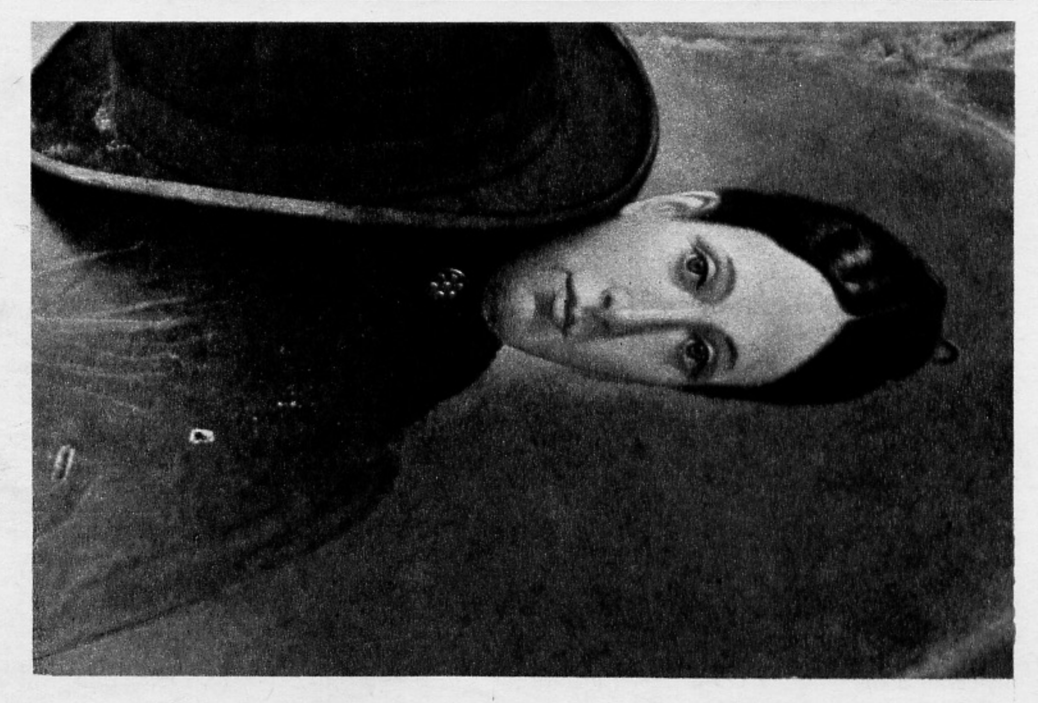


**МАРИО ДЖАКОМЕЛЛИ**
ИЗ СЕРИИ «ЛЮДИ ЮГА»

фический архив... В то время как все разрастающаяся семья теряет цельность родственных уз, фотография играет роль символического средства поддержания обрывающихся связей».
Известный знаток современной фотографии Пьеро Беренго Гардан определил фотографии Луиджи Гирри как «возможный и плодотворный объект для будущих археологов».
И действительно, из реального мира Гирри предпочитает выбирать «знаки» деятельности человека.
Представленная на выставке его серия «Натюрморт» была снята в период 1975—1979 годов и занимает в творчестве Гирри особое место. Автор создает в ней не натюрморты в традиционном смысле этого слова, а фотографии, изображающие найденные в лавках уличных торговцев ремесленные живописные произведения. Сталкиваясь в пределах фотоизображения с элементами реального мира (с различными предметами, человеческими фигурами, отбрасывающими тени), — эти полотна превращаются в подобие своеобразной сценографии.
По поводу этой серии Луиджи Гирри пишет: «В моих фотографиях живописные произведения не связаны с окружающей реальностью, но вступают с физическим миром в особый контакт с помощью отраженных теней, отметин времени, наложенных предметов. Здесь живописные задники не остаются инертными (вопреки значению названия серии «Натюрморт» — «мертвая природа»), но, вступая в прямую связь с реальностью, приобретают особый смысл, становятся активными.
В этих работах фотография является языком, который отличает способность к постоянным смысловым изменениям, когда мир знаков встречается с миром физическим, и затем эта встреча порождает третье, иное качество. Смысл моих фотографий лежит в сфере чисто интеллектуальной, там же следует искать и смысл, который я придаю самому процессу фотографирования: я вижу в нем столкновение прежде существовавших образов с настоящим моментом съемки с целью создания конечного результата, который является самостоятельным».







**ЛУИДЖИ ГИРРИ**
ИЗ СЕРИИ «НАТЮРМОРТ»


Цена 70 коп.
Инд. 70869